

10624

4

EGYETEM  
BUDAPEST  
KÖNYVTÁR

1977

# ANNALES

UNIVERSITATIS SCIENTIARUM  
BUDAPESTINENSIS  
DE ROLANDO EÖTVÖS NOMINATAE

SECTIO PHILOLOGICA HUNGARICA

TOMUS III.

REDIGUNT

G. TOLNAI, J. MEZEI, M. TARNÓC



BUDAPEST, 1976

DS4712/977





# ANNALES

UNIVERSITATIS SCIENTIARUM  
BUDAPESTINENSIS  
DE ROLANDO EÖTVÖS NOMINATAE

SECTIO PHILOLOGICA HUNGARICA

TOMUS III.

REDIGUNT

G. TOLNAI, J. MEZEI, M. TARNÓC



BUDAPEST, 1976

# ANNALES

## UNIVERSITATIS SCIENTIARUM BUDAPESTINENSIS DE ROLANDO EÖTVÖS NOMINATAE

SECTIO BIOLOGICA  
incepit anno MCMLVII

SECTIO CHIMICA  
incepit anno MCMLIX

SECTIO GEOGRAPHICA  
incepit anno MCMLXV

SECTIO GEOLOGICA  
incepit anno MCMLVII

SECTIO HISTORICA  
incepit anno MCMLVII

SECTIO IURIDICA  
incepit anno MCMLIX

SECTIO LINGUISTICA  
incepit anno MCMLXX

SECTIO MATHEMATICA  
incepit anno MCMLVIII

SECTIO PAEDAGOGICA ET PSYCHOLOGICA  
incepit anno MCMLXX

SECTIO PHILOLOGICA HUNGARICA  
incepit anno MCMLXIX

SECTIO PHILOLOGICA MODERNA  
incepit anno MCMLXIX

SECTIO PHILOSOPHICA ET SOCIOLOGICA  
incepit anno MCMLXII

## 25 JAHRE UNGARISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

von

ANTAL WÉBER

Die vergangenen rund 25 Jahre liegen in ihrer Bedeutung, in ihrer Bewegtheit weit über jener Periode, die von der Zahl der verstrichenen Jahre bezeichnet wird. Diese Periode in der Geschichte der ungarischen Literaturwissenschaft stellt zugleich auch einen Wendepunkt dar. Einen Wendepunkt, von dem kaum alle Komponenten untersucht werden könnten; deshalb mußten eher die Tendenzen der Entwicklung, die Richtung und der Charakter der Versuche, die Bewegung der wissenschaftlichen Forschung erfaßt werden. Doch ist es unumgänglich, zur Klärung der Vorereignisse einige Feststellungen prinzipieller Art zu treffen. Hierzu gehört jener Fakt, daß die Literaturwissenschaft – und in ihrem Rahmen vor allem die Literaturgeschichte – in Ungarn als systematischer Wissenschaftszweig relativ spät, eigentlich erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Nicht einmal unter den glücklichsten Vorzeichen, denn sie konnte sich nicht von einer literarisch-belletristischen Tätigkeit nähren, wie es die Belletristik des ungarischen Reformzeitalters war, sondern sie entfaltete sich, während sie sich von der wichtigsten Linie der literarischen Entwicklung entfernte, in der Form der akademischen Traditionsbewahrung zu einer institutionellen Einrichtung. Und das zu einer Zeit, in der der Positivismus deutscher Prägung zum Leitprinzip des wissenschaftlichen Leben an der Akademie und an den Universitäten geworden war. Mögen uns auch die bedeutenden und wertvollen Ausnahmen nicht irreführen, wie z. B. die Tätigkeit des Pioniers Ferenc Toldy, noch vor ihm die Studien von Ferenc Kölcsey, die ausgezeichneten Analysen von János Arany oder das Schaffen von Pál Gyulai, sind sie doch noch Vertreter der dichterischen *Ars poetica*, der kritischen Würdigung, des summierend-abwägenden Essays, Vertreter jener Gattungen, die sich mit der Belletristik ihrer eigenen Zeit berühren, die sich ihre Inspiration aus der Nähe der Literatur holten, aus ihrem Geiste, aus ihrer Praxis schöpften, auch dann, wenn sie sich mit der entfernten Vergangenheit befaßten.

Ein wenig anders ist es um die Problematik der Fachwissenschaft als Frage der Wissenschaftsgeschichte bestellt. Die erhabenen Studien von Zsigmond Kemény, Ferenc Salamon und anderen, die feinen Analysen



von Jenő Péterfy, die feinfühlig empfindsame von Frigyes Riedl sind charakteristische Züge der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung, doch scheidet sich dieser essayistische Zweig wahrnehmbar von der Tätigkeit des Angaben sammelnden Positivisten, des Texteditors und Komparatisten. Die keine belletristischen Neigungen zeigenden Gelehrten-Persönlichkeiten treten meistens in der letzteren Kategorie auf, ihre Literaturbetrachtung, falls sie überhaupt zu registrieren ist, ist traditionell-konservativ gefärbt, ihre einfachen Feststellungen werden in Lehrbüchern zu einer alten und langweiligen geistigen Nahrung. Natürlich hat, und das muß im Interesse der Wahrheit sofort hinzugefügt werden, im Prozeß der Herausbildung der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung sowohl analysierende Wertung als auch die spezialisierte Forschung ihre erst zu nehmende und zu würdigende Rolle, obzwar die angedeuteten geistigen Verhältnisse dem Porträt der Literaturgeschichtsschreibung stark ihren Stempel aufdrückten. Die Scheidung, die Kluft zwischen der offiziellen Literaturgeschichtsschreibung und den neuen Bestrebungen äußert sich darin, daß auch die Literaturgeschichtsschreibung der Zeitung „Nyugat“ [Westen], sowie einige strittige, doch zweifelsohne neue Fragestellungen der Geistesgeschichte außerhalb des institutionellen Rahmens der Wissenschaft geblieben sind. Nur selten gelang es, wie z. B. in der Tätigkeit János Horváths, in seinem Schaffen, traditionellen Geschmack und traditionelle Auffassung mit den moderneren wissenschaftlichen Methoden zu verschmelzen.

Wir waren also so bei der Befreiung angelangt, daß wir in unserer Literaturgeschichtsschreibung im Grunde genommen dem erwähnten Erbe ins Auge zu blicken hatten. Natürlich gab es aber, zwar nicht in Institutionen, in gelehrten Monographien und Lehrbüchern fixiert, auch eine Tradition anderen Typs. Hier sind in erster Linie jene Arbeiten gemeint, in denen zum Teil oder zur Gänze auch Spuren der historischen Betrachtungs- und Denkweise entdeckt werden können. Der Bereich dieser Werke kann natürlich nicht auf Fachstudien und Forschungen beschränkt bleiben, denn diese Methoden und Prinzipien tauchen in Werken wie im Petőfi-Buch von Gyula Illyés oder in den Literaturkritiken von György Bálint – wenn auch in unterschiedlicher Weise und Intensität – aber dennoch auf. Es kann hier nicht unser Ziel sein, sämtliche möglichen Arten und Varianten der progressiven Literaturbetrachtung auch nur zu erwähnen, die unterschiedlichen Bestrebungen zwischen bürgerlichem Humanismus, sozialem Interesse, humanistischem Antifaschismus und sozialistischer Weltauffassung, z. B. Tätigkeit, Gedanken und Ergebnisse von Gábor Halász, Antal Szerb und Kerecsényi auch nur anzudeuten, ist dies doch ein anderes, spezifische Forschungen forderndes Thema. Soviel jedoch muß, wenn auch mit Bedauern, festgestellt werden, daß nicht diese Erfolge und Möglichkeiten der Literaturgeschichtsschreibung das literarische allgemeine Bewußtsein bestimmt haben. In der allgemeinen Bildung spielten die institutionelle, von der Staatsgewalt unterstützte und vom Schulsystem verbreitete traditionelle-konservative Auffassung und dieser Geschmack die vor-



herrschende Rolle. Von den institutionellen Formen wurden auch die Spezialforschungen beeinflusst, deshalb vermochte die moderne und progressive Literaturbetrachtung, trotz ihrer bedeutenden Werte und Ergebnisse, erst nach der Befreiung wieder ihrem tatsächlichen Gewicht entsprechend in die Reihe der das literarische Denken gestaltenden Faktoren zu treten.

Diese Rückkoppelung gilt freilich nicht nur für die vorhin erwähnten Bestrebungen, sondern auch für die vorhandenen und in ganz Europa wirkenden Ergebnisse des marxistischen literarischen Denkens, die in Ungarn nicht nur dem breiteren Kreis der literaturverstehenden Schichten, sondern auch den Fachleuten und Forschern verschlossen waren, obzwar diese zum überwiegenden Teil sowieso keine besondere Affinität für diese Bestrebungen aufwiesen. In den verschiedenen, zum größten Teil im Ausland erscheinenden Pressestimmen meldete sich die in die Emigration verbannte sozialistische Literatur und ihr wissenschaftlich-kritischer Zweig sowohl in ungarischer Sprache als auch in Fremdsprachen, und obzwar sie sich in literaturgeschichtlichen Themen nur selten herauskristallisierte, hätte sie indirekt zur Triebkraft der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung werden können. Doch wurde sie es erst nach der Befreiung, zu jener Zeit jedoch aus anderen Gründen schon teils in beschränkterem Maße, teils war ein gewisser Teil der Ergebnisse infolge der Natur der Dinge – mit dem Verstreichen der Zeit schon überholt. Deshalb können die literarhistorisch-ästhetischen Lehren dieser Periode nur als Ergebnisse der gegenwärtig laufenden Forschungsarbeiten – zum überwiegenden Teil eher als historische denn als effektiv-wirksame Faktoren – allmählich geklärt werden. Deshalb begann sich die marxistische Literaturwissenschaft in erster Linie durch die Tätigkeit und das persönliche Auftreten von zwei bedeutenden Vertretern, von György Lukács und József Révai, zu entfalten.

Die erstrangige Aufgabe, vor die sich die ungarische Literaturgeschichtsschreibung gestellt sah, war die Klärung des Verhältnisses zu den ungarischen Traditionen, und zwar zu den fortschrittlichen Traditionen. Diese Arbeit hat unmittelbar nach der Befreiung des Landes begonnen, doch wirklichen Aufschwung konnte sie erst nach dem Jahr der Wende mit der Reorganisation der wissenschaftlichen Institutionen, dem Anlaufen der Zeitschrift „Irodalomtörténet“ [Literaturgeschichte] erhalten. Selbstverständlich konnte es in der ersten Periode unvermeidbar – gerade infolge des sich aus der oberflächlichen Kenntnis des Marxismus ergebenden Übereifers – zu übertriebenen Stellungnahmen kommen (z. B. die vollständig negative Beurteilung von János Arany und Kálmán Mikszáth), dennoch aber erwiesen sich diese Auffassungen, obwohl dieser Elan Jahre hindurch noch zu einer Art von rauher Konsequenz und Engstirnigkeit ausreichte, sich nicht als beständig. Gute Beispiele für die abwägende, sorgsame Meinungsbildung stellten die literarhistorischen Studien von József Révai, methodologisch gesehen direkt (durch seine Studien über ungarische Themen) und indirekt durch die Theorie des Realismus die Arbeiten von Georg Lukács dar. Doch

boten diese Werke keine konkreten Hinweise — und konnten sie auch nicht bieten — in bezug auf die Detailfragen, das Wie der Bewertung der einzelnen Lebenswerke. Bei der Ausarbeitung der Umrisse, der Grenzen, der Wertordnung und der inneren Zusammenhänge der fortschrittlichen Traditionen kam notwendigerweise eine Reihenordnung zur Geltung, die die am meisten vernachlässigten oder auffallend irrtümlichen, der neuen historischen Lage am meisten widersprechenden Fragen und Konzeptionen der bürgerlichen Literaturgeschichtsschreibung folgte: die Klärung des Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft, zwischen konservativ-rektionären und progressiven Ideen.

Damit war eine eigentlich bis zum heutigen Tag wirkende wissenschaftlich-analyisierende, literarhistorische Bestrebung in den Mittelpunkt der Aktivität getreten. Der historische Weg der Ideen des gesellschaftlichen Fortschritts und ihre Entwicklung, ihr Auftreten in der Literatur, sowie dementsprechend das Abstecken der Grenzen der progressiven Literatur in ihren historischen Zusammenhängen erwiesen sich als erstrangige wissenschaftliche Aufgaben, denen man wohl kaum hätte ausweichen können. Es trifft aber zu, daß die marxistische Literaturwissenschaft sich erst damals entfaltete, ein großer Teil ihrer Vertreter lernte selbst erst damals diese Literaturauffassung kennen, mit bürgerlicher Auffassung und wissenschaftlicher Schulung hinter sich. Die junge Garde jedoch verfügte über mehr Glauben, Entschlossenheit und Kampfeslust als über wissenschaftliche Erfahrungen. Das Politische der inhaltlichen Elemente, der dichterischen Aussage erhielt unter solchen Umständen unweigerlich mehr Gewicht, und wenn es in der Praxis meistens auch nicht auf Kosten des Ästhetischen, des künstlerischen Wertes zur Geltung kam, setzte es sich methodologisch einigermaßen unabhängig davon durch. Gewisse historisch verständliche, doch dem Wesen der marxistischen Literaturbetrachtung fremde Momente wurden in den Prozeß vermischt, eine dem Personenkult und dem Dogmatismus entspringende Voreingenommenheit, eine aktualisierende Absicht, die auch Losungen ähnliche Formulierungen zur Folge hatte. Doch wider spiegelte dieser Prozeß letzten Endes auch den Verlauf der Geschichte und reagierte auf ihre Anforderungen, und gerade deshalb bildete sich, im Rückgrat der ungarischen Literatur, der durch die Namen von Bálint Balassi, Miklós Zrínyi, Mihály Vitéz Csokonai, Sándor Petőfi, Endre Ady, Attila József und Zsigmond Móricz bezeichnet werden kann, eine Rangordnung heraus, die für die weiteren Forschungen als würdiger Ausgangspunkt dienen konnte.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hier als Beispiele einige wichtige, auch wissenschaftsgeschichtlich bedeutende Initiativen herausgegriffen. Über die verschiedenen Publikationen, Artikel und Studien ragt die Serie „Magyar Klasszikusok“ [Ungarische Klassiker] heraus, die einerseits als Textedition und andererseits deren lückenfüllende Vorworte als Wertungen von wegbereitendem Charakter in ihrer Gesamtheit, manchmal jedoch auch mangelhaft, eine Zeitlang auch die Rolle von literarhistorischen Zusammenfassungen spielten. Diese wichtige



Reihe war, obwohl sich ihre Publikation auf einen langen Zeitraum erstreckte, ihre Analysen sich im Laufe der Zeit verfeinerten, und sich ihre Konzeption mehrmals veränderte, nicht nur eine mit Recht populäre Quelle der ungarischen literarischen Kultur, sondern sie war zugleich auch eine sich als erfolgreich erweisende Grundlegung, wie sich einige Bände heute auch in ihrem Wert infolge der Natur der Dinge unterscheiden mögen. Auch die verschiedenen Universitätskripten sowie die Verdienste der viel neues Material vermittelnden und neue Auffassungen widerspiegelnden Textsammlungen dürfen nicht unerwähnt bleiben. Die wirklichen Ergebnisse konnten natürlich in Arbeiten erscheinen, in denen individuelle Forschungen publiziert wurden. Diese stellten im Laufe von wenigen Jahren das Lebenswerk von sehr vielen Schriftstellern und Dichtern von einer neuen Seite her vor. Eine besonders große Aufgabe in der Reihe der Monographien hatten Werke über die Entwicklung von Epochen, Kunstgattungen und ihre Zusammenhänge gehabt; derartige Monographien waren jedoch aus später zu behandelnden Ursachen spärlicher. Deshalb muß auch gesondert das auf ansehnlichem Quellenmaterial beruhende Werk von József Waldapfel über die Literatur der ungarischen Aufklärung erwähnt werden, dessen Detailfeststellungen zwar auf weitere Korrekturen angewiesen sind, doch als ganzes spielte diese Monographie mit ihren heute schon als natürlich scheinenden Grundwahrheiten dennoch eine wichtige Rolle in der Erforschung der Literatur dieser Zeit.

Wird hier an einige andere Werke erinnert, z. B. an die Eötvös-Monographie von István Sötér, das Buch über Zrínyi von Tibor Klaniczay, das Werk über den Humanismus von Tibor Kardos, das über Mikszáth von István Király, über Ady von László Bóka, an die Vajda-Monographie von Aladár Komlós, an das Buch über Árpád Tóth von László Kardos, das Móricz-Buch von Péter Nagy, die Kurzmonographie über János Arany von János Bartha, das Kőlcsey-Buch von József Szauder, oder an die noch zu dieser Epoche zählbare Vörösmarty-Monographie von Dezső Tóth, dann wird es offenbar, daß sich in der Reihe der zu verschiedenen Zwecken geschriebenen Werke die markanten Umrisse der neuen marxistischen Literaturbetrachtung abzuzeichnen beginnen. Die spätere Erweiterung der Forschungen, die Bearbeitung von neuen Themen, die methodische Bereicherung und Differenzierung der Analysen stellte natürlich einige Feststellungen dieser Arbeiten häufig gerade infolge der weiter forschenden Autoren in Frage, doch berührt auch dieser Umstand die Stellung und Rolle dieser Werke in der Geschichte der Entwicklung nicht. In den fünfziger Jahren existierte infolge einer verfehlten kulturpolitischen Praxis zwar eine halb eingestandene Vorstellung, derzufolge angesehene oder angesehenere Wissenschaftler die Forschungstendenzen der einzelnen Themen sozusagen umreißen und mit bleibender Gültigkeit gewisse Grundlagen schaffen, die dann von einer großen Schar von Schülern und Forschern ergänzt und interpretiert werden. Doch kann sich ein derartiges Autoritätsprinzip in der Wissenschaft als beständig erweisen, und diese Werke



sind, wie es der weitere Verlauf des wissenschaftlichen Lebens zeigte, nicht auf derartige Stützen angewiesen.

Durch gewisse historische Umstände und durch die innere Entwicklung des Wissenschaftszweiges ist in einigen Beziehungen der Charakter der Forschungen dieser Periode bestimmt. Der eine dieser Faktoren war, daß die Notwendigkeit der Umwertung in den Vordergrund trat, die sich jedoch in Berücksichtigung des Angaben- und Faktenmaterials zum größten Teil auf die Ergebnisse der bürgerlichen Literaturwissenschaft stützen konnte. Von diesen Ergebnissen wurden am intensivsten die philologischen Bearbeitungen positivistischer Art genutzt, die zuverlässig sind und, was die Betrachtungsweise betrifft, keine besonderen Probleme bereiten. Andererseits jedoch trat auch die Notwendigkeit des ideologischen Kampfes auf, der jedoch vor allem gegen die geistesgeschichtliche Interpretation geführt wurde. Infolgedessen erhielten z. B. die Essays und Studien von Mihály Babits und Antal Szerb unweigerlich eine negative Färbung; so kam es zu einer Proportionsverschiebung, deren Einseitigkeit und Inkonsequenz in der Folgezeit nur schwer beseitigt werden konnten. In erster Linie aufgrund der Tätigkeit von Georg Lukács wuchs das Interesse für die Weltliteratur, infolgedessen kam nicht nur in der Fachwissenschaft, sondern auch in der allgemeinen Bildung eine wirkliche Prozesse widerspiegelnde, bis heute zutreffende Wertordnung, konzeptioneller denn je, zustande. Doch stieß die Auffassung von der Weltliteratur sehr hart gerade in der Region der zeitgenössischen Literatur mit aktuellpolitischen Gesichtspunkten zusammen. So bleibt die zeitgenössische europäische Literatur, ausgenommen einige bedeutendere Vertreter, außerhalb des literarischen Allgemeinbewußtseins. Diese Feststellung kann auch für neue Zweige der Literaturwissenschaft gelten, mit denen keine Polemik in wesentlichen Fragen geführt wurde. So blieben die nicht-marxistischen Forschungen im Ausland einfach unzugänglich und unbekannt. Hierzu muß noch hinzugefügt werden, daß auch die wirklichen Ergebnisse, die bedeutenden wissenschaftlichen Leistungen der sowjetischen Literaturwissenschaft nicht richtig bekannt geworden sind.

Ohne die klare Kenntnis dieser Umstände könnte man die vergangene Periode der ungarischen Literaturwissenschaft wohl kaum objektiv bewerten. Es wurde bereits auf den Umstand verwiesen, daß sich die Untersuchung von individuellen Lebenswerken einzelner Schriftsteller, die Absteckung der wichtigeren Prozesse von gewissen literarhistorischen Epochen bereits in dieser mehr oder weniger anfänglichen Periode schon als sehr erfolgreich erwiesen hatte, sich aber die zum Verständnis der literarischen Erscheinungen unumgänglich notwendigen theoretisch-synthetisierenden Forschungen nur langsam zu entwickeln begannen. Unter den Ursachen dieses Umstandes kann jener objektive Fehler erwähnt werden, daß zur Ausarbeitung verantwortungsbewußter Verallgemeinerungen auch eine gewisse Quantität und Tiefgründigkeit der auf neuen Methoden und auf einer neuen Betrachtungsweise beruhenden Forschungen und Analysen erforderlich sind, und daß das Volumen der



bisherigen Arbeiten hierzu noch nicht ausreichend war. Die Möglichkeiten hierzu jedoch wurden noch besonders eingengt durch eine mehrere Jahre hindurch stark wirkende Attitüde, durch die Erwartung von Anweisungen, von authentischen Deklarationen, durch die Praxis des mechanisch-interpetierenden Sich-Anschließens an vermutete oder wirkliche Äußerungen. Da jedoch diese unterschiedlichen Beschlüsse, Artikel, Ansprachen die Aufgaben der Literaturgeschichtsschreibung meistens nur indirekt berührten, diese im Grunde genommen nicht beeinflussten, wirkten sie als ideologisch-kulturpolitischer Mechanismus aber dennoch. Trotz aller dieser Faktoren wurden doch Versuche unternommen zur Behandlung von umfassenderen Fragenkomplexen; in ihrer Reihe kann das lehrreiche Materiel über die Romantik, dann die international geführte Realismuskussion aus dem Jahre 1955 erwähnt werden.

Die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung kann nicht von der Entwicklung ihrer institutionellen Einrichtungen getrennt werden. Während anfangs neben der lenkenden Tätigkeit der neuorganisierten Ungarischen Akademie der Wissenschaften in erster Linie die Lehrstühle der Universitäten und Hochschulen Schwerpunkte der Forschung waren, und bei ihrer Koordinierung in jener Zeit die Arbeitsgemeinschaften der Ungarischen Literarhistorischen Gesellschaft eine Rolle spielten, war von 1957 an mit der Gründung des Instituts für Literaturgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften eine neue Situation entstanden. Die Bedingungen hatten sich gebessert, denn die materiellen und personellen Möglichkeiten des nach dem Vorbild der übrigen Forschungsinstitute entstandenen Instituts hatten schon zu Beginn die Entstehung von umfangreichen Planarbeiten und zusammenfassenden Publikationen, die weitaus größer waren als die individuellen Arbeiten und die Arbeiten von kleineren Forscherkollektiven, zu einer realen Aufgabe gemacht. Nach einem eine gewisse Zeit dauernden Übergangszustand, bis sich der Arbeitsbereich, die Forschungskonzeption des Instituts herausgebildet hatte, bis seine organisatorischen Formen endgültig geworden waren, begann die Organisation und Publikation von vielseitigen, wesentliche Fragenkomplexe der gesamten ungarischen Literaturgeschichte umfassenden Texteditionen, Monographien, Bibliographien und Serien, die ganz bis zur Gegenwart mit zunehmendem Elan fortgesetzt wird. Jener unbestreitbare Gewinn, den die Entstehung des Instituts für unsere Disziplin bedeutet, hat aber zugleich auf anderen Gebieten, wenn auch nicht in unmittelbarer Beziehung zu dieser Tatsache, einen Rückgang bewirkt. Parallel und zur gleichen Zeit mit dieser wissenschaftsorganisatorischen Konzeption nämlich wirkte die im Hochschulwesen vordringende Auffassung, die die Rolle dieser Einrichtungen auf die Vermittlung von wissenschaftlichen Kenntnissen und auf eine pädagogische Praxis beschränkte, indem sie zwar die Notwendigkeit der Betreibung der Wissenschaft anerkannte, sie aber wenig anregte, auf den Gebieten der Forschung und der Lehre auf eine für beide Gebiete schädliche Arbeitsteilung hin. Diesem negativen Prozeß muß durch die wissenschaftspolitischen Beschlüsse der Partei Einhalt geboten werden, die das Verhältnis von wissen-

schaftlicher Tätigkeit und Hochschulwesen auf neue und richtige Art regeln.

Die Entstehung des Instituts für Literaturgeschichte deutete schon an sich gewisse Veränderungen an. Unter anderem, daß die ungarische Literaturgeschichtsschreibung die sogenannte „umwertende“ Phase überwunden hat, in der die wichtigsten Tendenzen und Zusammenhänge der historischen Entwicklung, die hervorragenden Lebenswerke festgelegt und in einer Wertordnung untergebracht werden mußten. Jetzt ist es nicht mehr erforderlich, die Ergebnisse der marxistischen Literaturwissenschaft gegenüber der älteren bürgerlichen Literaturgeschichtsschreibung und der traditionellen Literaturbetrachtung geltend zu machen. Der Schwerpunkt verlagert sich immer mehr auf die neuen Forschungen, auf die Erschließung der von der bürgerlichen Literaturwissenschaft nicht ausgearbeiteten oder nicht einmal bemerkten Zusammenhänge, auf die desto gründlichere und umsichtigere Durchführung der Materialerschließung. Bis zum Beginn der 60er Jahre war also im Grunde genommen die fundierende und polemisch gefärbte Phase der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung abgeschlossen, es begann der positive Abschnitt der selbständigen Detailforschungen, der Zusammenfassungen, neben der Polemik eher die aussagende und Ergebnisse publizierende Phase. Diese Entwicklung verursachte freilich nicht nur die Erweiterung des Kreises der Themen, sondern auch eine Verfeinerung der Methoden, ja sogar die Zunahme der Bedeutung der methodologischen Fragen, die Zunahme der Werkstattdiskussionen, die Differenzierung des Wissenschaftszweiges, was die Methoden und die Literaturbetrachtung anbelangt.

Letzterer Umstand ist zu einem charakteristischen Kennzeichen in der Tätigkeit der Wissenschaftler der letzten Jahre geworden. Derartige Prozesse nämlich, auf die vorhin verwiesen wurde, spielen sich nicht mit einer derartigen Regelmäßigkeit ab, wie man es nachträglich, bei der Abwägung der Ergebnisse im allgemeinen sehen will. In die organisatorischen Umschichtungen spielen unweigerlich die Nachwirkungen der veränderten Möglichkeiten hinein; die entstehenden Vorteile können sich zu einer lenkenden Rolle auswachsen, und das kann die berechtigten Interessen der traditionellen Forschungsbasen objektiv verletzen. Und noch weiter können derartige, im vorhinein nur schwer berechenbare, letzten Endes aber doch auftretende strukturelle Mängel aufgezählt werden. Das Wesentliche des Problems hat man aber dennoch nicht hier zu suchen. Die Entwicklung der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung kann nicht aus den allgemeineren Zusammenhängen der politischen und ideologischen Problematik herausgerissen werden. Es steht nämlich außer Zweifel, daß während zu Beginn der 50er Jahre die Forschungen, die sich in ihren Ergebnissen als bleibend erwiesen haben, von dogmatischen Zügen beschränkt worden waren, sich in die Korrektur dieser Erscheinungen auch als Rehabilitation der wertvollen Ergebnisse der bürgerlichen Literaturgeschichtsschreibung und Literaturbetrachtung auch der marxistischen Literaturwissenschaft fremde Bestrebungen hineingemischt haben. Die Zunahme der Zahl der Forscher, die Aktivie-



rung der Tätigkeit der nicht ausdrücklich marxistischen Literaturwissenschaftler, die von anderem Gesichtspunkt aus zu begrüßen ist, und die mit ihrer Tätigkeit, mit ihrem Schaffen die Grundwahrheiten des Wissenschaftszweiges nicht verletzen, steigerte die Risiken einer derartigen Differenzierung nur noch. In der Praxis der Diskussionen und der wissenschaftlichen Tätigkeit war jene Grenzlinie veränderlich oder nicht entsprechend festgelegt, die sich zwischen der Korrektur und der Revision erstreckte. Noch dazu gab es einen derartigen Prozeß nicht nur im ungarischen geistigen Leben, sondern solche Prozesse vollzogen sich zu verschiedenen Zeitpunkten und mit abweichender Intensität auch im kulturellen Leben anderer sozialistischer Länder.

Es ist fast natürlich, daß sich dieser Prozeß auf das direkteste auf dem Gebiet der Problematik der modernen Literatur äußerte. Auf diesem Bereich erreichte er das Niveau der Aktualität. In vorliegender Zusammenfassung könnte dieser verzweigte Fragenkomplex, der sich mit der Praxis der Kulturpolitik berührt, kaum erschöpfend behandelt werden. Deshalb seien hier einige Fragen hervorgehoben, die sich auf die Vergangenheit und die weitere Entwicklung der ungarischen Literaturwissenschaft beziehen. Ein derartiges Problem ist die Frage des Realismus. Die Polarisierung der Anschauungen hat sich vielleicht auf keinem anderen Gebiet so radikal vollzogen wie gerade auf diesem. In der Diskussion ging es zwar scheinbar um theoretische Fragen, indem sie sich vom „ewigen“, bzw. vom zeitgebundenen Realismus, von der theoretisch-erkenntnistheoretischen und der historischen Interpretation aus der Lösung nähert, im Rahmen des Realismus und der Widerspiegelungstheorie bzw. des Realismus als Antinomie des qualifizierenden, ästhetischen Wertbegriffs. In Wirklichkeit untersucht sie die Frage jedoch im Interesse oder entgegen einer ästhetischen oder näher einer literarischen Wertordnung, sowie, indem sie konkret die wichtigsten Thesen des umfangreichen und weltberühmten Schaffens, des Theoriensystems von Georg Lukács in Frage stellte. Es steht außer Zweifel, daß die Realismuskonzeption sich in dieser Polemik festigte, daß sie stärker wurde. Die Polemik nahm dann in dieser Form allmählich ab, zugleich verlagerte sie sich aber auf andere Gebiete und tritt in der Praxis der Literaturgeschichtsschreibung von Zeit zu Zeit ziemlich regelmäßig immer wieder in Artikeln und Studien auf. Läßt man die internationalen Bezüge dieses Problemkreises außer acht, kann auch eine andere – doch von der vorherigen nicht unabhängige – Polemik erwähnt werden.

Hier sind die gesellschaftlichen-historischen bzw. stilkategorischen Prinzipien der Periodisierung gemeint. Die Stil Kategorien sind in den älteren Arbeiten – als Produkte der geistesgeschichtlichen Methode – einigermaßen in den Hintergrund gerückt, obwohl sie eine objektive Existenzberechtigung haben. Ihre Existenzberechtigung wurde von Tibor Klaniczay in mehreren Arbeiten bewiesen, doch hatte er ihre Geltung, wie es sich aus späteren Diskussionen und Kritiken ergab, über ihren tatsächlichen Wirkungsbereich hinaus zu sehr verallgemeinert. Die Stile und Stilrichtungen sind spezifische Produkte der sozialen und kulturellen

Verhältnisse gewisser historischer Epochen, und sie definieren die spezifischen Züge der Kunst nicht jederzeit und vor allem nicht primär. Ungefähr im Sinne der zitierten Formulierung hat sich die Polemik auch beruhigt, inwiefern wissenschaftliche Fragen dies überhaupt können. Die Prinzipien der Periodisierung waren jedoch zur Erscheinungszeit der großen „Geschichte der ungarischen Literatur“ in sechs Bänden, deren Wichtigkeit und Nutzen auch hier nicht unerwähnt bleiben darf, noch nicht ausreichend geklärt. Deshalb bestehen zwischen den einzelnen Bänden der Zusammenfassung auf außerordentlich lehrreiche Art und Weise auffallende Unterschiede in der Methodik. Auch diese Tatsache ist ein Beweis dafür, daß die Fragen theoretischer Art eine sehr große, unsere Literaturbetrachtung an nicht unwesentlichen Punkten beeinflussende Rolle haben. Ihre anspruchsvolle Diskussion und Bearbeitung auf wissenschaftlichem Niveau ist vom Gesichtspunkt unserer Disziplin aus eine Existenzfrage.

Es war bereits davon die Rede, daß die ausländische – in erster Linie die westliche – Fachliteratur und vor allem die Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte den Fachleuten wegen der skizzierten Verhältnisse ziemlich unbekannt waren. Es war erforderlich, diesem Mangel abzuhelpen, ist es doch unmöglich, ohne diese der bürgerlichen Literaturwissenschaft unsere Ergebnisse gegenüberzustellen, kulturelle Kontakte überhaupt anzuknüpfen. (Eine andere Frage wiederum ist, daß auch die Ergebnisse der sozialistischen Länder nicht so bekannt sind, wie es die Möglichkeiten erlauben würden). Dieser Prozeß ist natürlich nicht ganz eindeutig, denn er führt in den Fachwissenschaften leicht zu einem nicht seltenen Objektivismus. Da wird die weltanschaulich-ästhetische Kritik der bürgerlichen Literaturauffassung vergessen, oder sie bleibt auf engere Regionen der Fachkenntnisse beschränkt. Derartige Sorgen beschäftigen uns auch, wenn wir nicht nur zufällig irgendeine wertvolle Monographie oder sonstige Werke von weltbekannten Wissenschaftlern studieren, sondern auch dann, wenn wir die Ergebnisse von wissenschaftlichen Tendenzen, Bestrebungen, Methoden und Wissenschaftszweigen anwenden. Die sogenannte komparativistische Literaturwissenschaft ist z. B., indem sie sich von der Tradition der formalen Komparatistik alten Typs befreit hat, ein auf der ganzen Welt an Bedeutung zunehmender Wissenschaftszweig. Die marxistische Komparatistik aber, und dazu bestehen sowohl Erwartungen als auch Hoffnungen, muß ihre Methodik ausarbeiten, um wirkliche, gesellschaftlich-historisch determinierte, produktive Zusammenhänge und Parallelen untersuchen zu können, die die objektiven, auch in internationalem Maßstab zusammenhängenden Tendenzen der Nationalliteraturen beleuchten.

Die Erweiterung der Instrumentensammlung der wissenschaftlichen Arbeit kann unter anderem auch die Ausarbeitung, Kenntnis und Übernahme von Methoden der Analyse bedeuten. Auch in diesem Zusammenhang kann die entsprechende Umsicht, fachliche Diskussion, Abwägung nicht außer acht gelassen werden. Denn Methoden und Verfahren der Forschung können sozusagen nie unabhängig gemacht werden von



wissenschaftlichen Vorstellungen allgemeinerer Gültigkeit. Auch der Strukturalismus stellt in dieser Beziehung keine Ausnahme dar. Heute verfügt er schon über eine die Problematik mehrerer Wissenschaftszweige umfassende Fachliteratur, es gibt bereits Bearbeitungen und Analysen, die mit seiner Hilfe angefertigt worden sind. Hier gilt es, besonders darauf zu achten, daß sich diese Methode nicht zu einem modischen Formalismus entwickeln kann, sowie daß sie sich nicht auf Kosten des Historismus durchsetzt. Das setzt eine deutliche und klare Polemik mit den mit dem Strukturalismus verbundenen gedanklichen Elementen sowie die Ablehnung der dem Marxismus fremden Konzeptionen voraus. Es lohnt sich, diese Methode zu studieren, allein aus dem Grund, weil sie im internationalen wissenschaftlichen Leben lebendig ist. Gewisse methodische Ergebnisse, und so in bezug auf unseren Wissenschaftszweig in erster Linie die Technik der Werkanalyse, können in Zusammenhängen und mit Elementen in Betracht gezogen werden, die vom Gesichtspunkt der methodologisch überzeugenden Analyse der objektiven Besonderheiten der Kunsterscheinungen angewendet werden können. Immer charakteristischer für die ungarische Literaturwissenschaft ist übrigens auch, daß sie Ergebnisse und Konzeptionen nicht im allgemeinen ablehnt oder anerkennt, sondern den Schlußfolgerungen der kritischen Wertung entsprechend.

Die systematische Bearbeitung der Geschichte der ungarischen Literatur in sechs Bänden, die bereits in einer spezifischen Besonderheit berührt worden ist, ist neben ihrem Nutzen und ihrem Verdienst eine wahre „Heerschau“, eine Demonstration der Vertreter des Wissenschaftszweiges. Neben den bekannten und angesehenen, an Wissenschaft und Lebensalter zunehmenden Wissenschaftlern treten auch jene auf, die ihre Laufbahn in den vergangenen fünfundzwanzig Jahren begonnen haben. In diesen Bänden bestanden neben der Qualität und dem Wert der individuellen Leistungen auch Institutionen und Werkstätten die Prüfung. Auf diese Art und Weise fügen sich die Organisationen der wissenschaftlichen Forschung, die Arbeitsstellen und in gewissem Sinne auch das System der wissenschaftlichen Qualifizierung, die persönlichen Leistungen der ersten Periode oder im schlechteren Falle, ihre sozusagen pflichtmäßigen Arbeiten, immer mehr in das System der wissenschaftlichen Themen, in umfangreichere, perspektivische wissenschaftliche Aufgaben ein. Die vielen Publikationen, Studien, Essays, Materialpublikationen und Diskussionsbeiträge, die in den ungarischen Fachzeitschriften, z. B. in „Irodalomtörténet“ (Literaturgeschichte), „Irodalomtörténeti Közlemények“ (Literaturgeschichtliche Mitteilungen) und „Kritika“ (Kritika), in Studienbänden und Sammelbänden erschienen, entwickelten sich zu einer Konzeption und zu zuverlässigen wissenschaftlichen Kenntnissen. Es ist natürlich, daß dieser Überblick über die gesamte ungarische Literatur noch methodische Widersprüche, Lücken, skizzenhafte Abschnitte, bezweifelbare und sogar noch zu berichtigende Schlußfolgerungen hat. Die Möglichkeiten der späteren Arbeit verheißen jedoch von diesem Niveau ausgehend Nutzen von fast unschätzbarem Wert.

Schämen wir uns aber nicht, über die bereits erwähnten hinaus noch einige Ergebnisse der vergangenen fünfundzwanzig Jahre aufzuzählen. Auf dem Gebiet der alten ungarischen Literatur sind es Studien von Tibor Klaniczay, Imre Bán und Studienbände von Gábor Tolnai, auf dem Gebiet der Aufklärung und der Romantik sind es Arbeiten von József Szauder, die Petőfi-Monographie von Pál Pándi, das Buch „Nation und Fortschritt“ von István Sötér, des weiteren die Ady-Studien von István Király, die Bücher und Studien über Zsigmond Móricz von Mihály Czine, Arbeiten von Miklós Szabolcsi über Attila József und die Avantgarde Werke, mit denen man die Ergebnisse des neueren Jahrzehnts charakterisieren kann. Diese Werke können aber erst den Anfang der Reihe bedeuten, denn würden wir alle erwähnenswerten Arbeiten anführen, würde sich nur aus den wichtigsten eine wahre Bibliographie ergeben. Denn von den Werken von Aladár Komlós, vom Arany-Buch von Dezső Keresztury über die bedeutende Dezső Szabó-Monographie von Péter Nagy könnten viele ausgezeichnete Werke aufgezählt werden, die Bände der „Literaturgeschichtlichen Bibliothek“, die Studien der „Literaturgeschichtlichen Hefte“ mit ihren vielen neuen Ergebnissen. Zöge man auch weltliterarische und theoretische Werke heran, die Studien von Béla Köpeczi oder Miklós Almási, die Untersuchungen zur ungarischen Gegenwartsliteratur sowie auch die Arbeiten von András Diószeghy der Reihe nach heran, würde uns der Reichtum bei diesem Systematisierungsversuch stören. Die Studienbände von János Barta und anderen, die Reihe „Elvek és utak“ (Prinzipien und Wege) des Magvető-Verlages, die Serie „Világirodalmi Kiskönyvtár“ (Kleine Bücherei der Weltliteratur), das abgeschlossene „Ungarische Literarische Lexikon“ und das in Arbeit befindliche „Lexikon der Weltliteratur“, der erwartete 7. Band der literarhistorischen Zusammenfassung, die Erforschung von einzelnen Epochen und Kunstgattungen, die Publikationen von Arbeitsgruppen (der Petőfi-Gruppe des Instituts für Literaturgeschichte), die Forschungen zur Geschichte der Kritik und zu Fragen der Literaturtheorie zeugen von einer sehr ausgedehnten, abwechslungsreichen und fleißigen wissenschaftlichen Tätigkeit.

Mit Recht können wir also zufrieden sein, es ist jedoch weiser, wenn uns diese Tatsachen eher zu weiteren Arbeiten anspornen. Die Fortschritte der umfangreichen Forschungsarbeiten umreißen zugleich auch die weiteren Aufgaben, die vor uns stehen. Den Gesetzen der wissenschaftlichen Arbeit nach schafft die gelöste Aufgabe meistens die Grundlagen zur nächsten Aufgabe. Die verschiedensten in Vorbereitung befindlichen Arbeiten, Ausgaben und wissenschaftlichen Pläne zeugen hiervon. Ihre Kritik, Beurteilung, Unterstützung und Organisation ist die Aufgabe der fachlichen Gremien. Es steht jedoch für jeden Fall fest, daß die ungarische Literaturwissenschaft von heute das ungarische Niveau der bürgerlichen Literaturwissenschaft nicht nur in der Betrachtung sondern auch im Material, in den Details, in der Forschungsmethode und in der Werkstattarbeit weit überstiegen hat. Ihre Möglichkeiten, organisatorischen Gegebenheiten und materiellen Quellen jedoch können mit der Vergangenheit überhaupt nicht verglichen werden. Und auch, was den internationa-



len Vergleich betrifft. Gerade deshalb ist es erforderlich, klug die Möglichkeiten zu nutzen, die Ansprüche nicht herabzusetzen, sondern zu steigern, um die ideologisch-weltanschaulichen Aufgaben von der günstigen Ausgangsposition aus verwirklichen zu können.

Abschließend, sozusagen als Appell an unser Gewissen, sei noch erwähnt, daß es noch Gebiete in großer Zahl gibt, wo noch viel zu tun ist. Eines dieser Gebiete ist, organischere Kontakte zu schaffen zu den Tendenzen der lebenden Literatur, der Kultur der Gegenwart. Und zwar nicht nur thematisch, durch das Vorantreiben der Beschäftigung mit diesen Erscheinungen, sondern durch die Schaffung eines geistigen Kontakts, durch die Verbindung der Ergebnisse der Wissenschaft mit den lebendigen Tendenzen des geistigen Lebens. Ein anderes Gebiet: eine bessere Beziehung zu den größten Gestaltern des öffentlichen Geschmacks, zu den Lehrern und den Schulen herzustellen, damit es keine große Diskrepanz, Entfernung zwischen dem Unterrichtsmaterial der breite Schichten lehrenden Einrichtungen und den Ergebnissen der Wissenschaft gibt, bzw. damit dieser Unterschied, inwieweit es möglich ist, zumindest geringer wird. Denn die Wissenschaft zu einem Allgemeingut zu machen, ist nicht in erster Linie eine Losung, sondern eine Aufgabe. Nach unseren besten Kräften in der Zukunft für diese Ziele tätig zu sein, ist unsere immer dringlichere Pflicht.



## ROMAN EINES JAHRES

von

JÓZSEF MEZEI

Der Versuch, einen Überblick über die ungarische Prosa eines Jahres zu vermitteln, ist ein im vorhinein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Nicht nur aus dem Grund, weil ein Jahr im Buchverlag eine lange Zeitspanne ist, sondern auch, weil die erschienenen Titel nur ein wirres, unüberschaubares, fast zufälliges Bild von der Literaturgeschichte des Jahres, vom „Roman“ eines Jahres in unserem Leben geben können, der eigentlich ein einziger Moment in der ständigen literarischen Bewegung, im literarischen Prozeß ist. Dieser Überblick ist keine Buchkritik im gewohnten Sinne, sondern nur ein Versuch zum Kennenlernen und Verstehen, ein vom Inneren angeregtes Suchen nach den schriftstellerischen Erlebnissen, eine Darlegung von Gefühlen, Befürchtungen und Ermahnungen aus den Geschichten und Charakteren, ein neugieriges oder erstauntes Stehenbleiben bei dem einen oder anderen stark suggestiven oder ungewohnt schönen Werk. Ich habe den Versuch unternommen, für mich in Worte zu gießen, was in den neuesten Romanen und Novellenbänden gemeinsam, verallgemeinerbar ist. Wir haben uns daran gewöhnt, daß in der neuen Literatur mit sozialistisch-realistischer Zielsetzung in erster Linie das Thema neu ist, daß die Typen und Kämpfe der Menschen eine spezifische Färbung haben, daß unsere Literatur nachdenkend, verantwortungsbewußt, ethisch und intellektuell ist. Sie wirft Probleme auf, formuliert gesellschaftliche Interessen, bringt Nachrichten über vergessene oder vernachlässigte Schichten, geht näher an den einzelnen Menschen, an sonderbare Manien heran, schildert die bisher nur von außen betrachteten oder als fremd empfundenen Milieus ehrlich und heimisch. Es wurde eine Phase aus der Belletristik des Jahres 1968–69 hervorgehoben, ungefähr der Zeitraum vom Festtag des Buches 1968 bis zum Festtag des Buches 1969. Wir hielten uns aber nicht genau an dieses Datum, da die an sich schon schwierige Abgrenzung vermieden werden sollte.

Dieses Jahr ist kein Wendepunkt. Wir sind auf keine neuen Bestrebungen gestoßen. Die belletristische Prosa ist die Fortsetzung all dessen, was in der zeitgenössischen ungarischen Literatur bis 1968 begonnen hatte. Am auffallendsten war in diesen Jahren infolge der Abnahme der



„Verbote“ und der freieren schöpferischen Atmosphäre die „Vorstellung“ der Schichten und Klassen, eine Art von hartnäckigem Festhalten an der Gemeinschaft, ein verschämtes und aufschneidendes Sich-Erinnern an Kindheit, Familie und Vergangenheit. Der erste tiefe Atemzug der Befreiung hatte jahrzehntelange Krämpfe gelöst, hat pietätvolle Erinnerungen vernichtet. Hier sind die Werke von Iván Mándy, István Örkény, Gábor Thurzó, Endre Illés und György Rónay gemeint. Heute stehen sie schon enttäuscht, verständnislos vor ihrer bis dahin verwöhnten alten Welt, erfüllt von Vorwürfen oder Ironie. Alle ihre Schriften sind Umwertung und Rettung von Werten, Auswahl und Bewahrung ihrer wahren und schönen künstlerischen Absichten. Hier kann man schon neu anfangen, dieser Zustand, die Selbsterkenntnis und die Ehrlichkeit sind geeignet sowohl zur Erneuerung als auch zum Aufbau, zur „Neuerrichtung“ der inneren Ordnung eines Lebenswerkes. Die In-Klammer-Setzung der ironischen Fresken, schamhaften Grotesken, der beabsichtigten Unbetontheiten, der Vergangenheit und der soziologischen Genrebilder ist schon eine Abrechnung mit jenen Schäden und Illusionen, die in den Jahren der Unterdrücktheit und Gestempeltheit entstanden waren.

Wie alles Neue ist auch die Spannung dieser „Schleuseneröffnung“ vergangen, sind ihre Sensation und ihr Zauber vorüber. Die Literatur aber trägt immer noch die rasch konstruierten Lebensbruchstücke, die zu schnell aufgebauten Erinnerungersatzteile. Der Leser steht nur am „Ufer“ und betrachtet traurig diese ziellosen, verirrtten und verschwindenden „fremden Schiffe“, die schicksalhaft verspätet und verbraucht sind. Die Werke werden nicht mehr von der Kraft des Erlebnisses, sondern von einem verblassenden, zerfallenden Automatismus, von einem maschinellen Nachempfinden, einem traumatischen Band, einem verletzten Vegetieren zusammengehalten. Der soziologische Roman und der Schichtenmythos ist eine Frühgeburt oder eine nicht lebensfähige Fehlgeburt. Die Zugehörigkeit zu etwas bedeutete bisher Ideen, Bestrebungen und Programme, jetzt einen engen familiären und freundschaftlichen Kreis, voreingenommene Kontakte, Gewohnheiten und Legenden von sich hart voneinander abhebenden Kreisen. Der heutige Roman ist die „Mitteilung“ der Reservate, ist krampfhaft einseitig und gegenseitig mißtrauisch. Hier seien nur einige interessante „belletristisch-prosaische Momente“ dieses sekundären Jahres heraufbeschworen.

## I. Über den Freiheitskampf der Literatur

Das Problem der „Freiheit“ ist seit der Mode der ethisch-existentialen Freiheit eine sich hartnäckig haltende Erkenntnis. Sie kann sich mit jeder Bestrebung, mit jedem Thema, jeder Emotion und jeder Absicht verbinden. Sie bietet sich an als Argument zu Rehabilitationen und zu Exkommunikationen. In unseren Tagen ist sie allgemeine Forderung und allgemeines Recht, ist Ziel, Sinn und Schönheit des Lebens. Daneben sind die Voraussetzung, die alles zustande bringenden Umstände fast schon zu einer natürlichen Materie geworden, die keine besondere Gnade,

sondern ein unbemerkbarer Bestandteil des Lebens sind wie Luft, Wasser und Brot. Georg Lukács schreibt in seiner Ästhetik, daß die Geschichte der Literatur zu einem nicht geringen Teile die Geschichte des Freiheitskampfes der Literatur ist. Die Literatur ist eine profane Schöpfung, eigentlich immer eine Revolte wegen der und gegen die Sinnlosigkeiten und Mystifikationen. Ein ketzerisches „Suchen nach Gott“. Lukács hebt den Freiheitskampf gegen die Religion und die Theologie hervor; doch vielleicht noch umfassender und tiefer ist der historische Weg des Suchens der Literatur nach sich selbst, ihres Bewußtwerdens. Die Austragung eines Unabhängigkeitskampfes, die Schaffung einer eigenen Welt, von Material und Form, das Ausbrechen aus dem Dienst an fremden Zielen, aus der demütigenden Untergeordnetheit der modernen Theologien – das sind auch heute aktuelle Probleme, oder, anders formuliert, ist erst heute die Zeit gekommen, in der die Literatur sich wirklich befreien kann.

Bezeichnend für den Erwachsenen ist die Verantwortung, die freie – erwachsene Literatur ist verantwortlich für ihre Freiheit. Georg Lukács bezeichnet nicht nur den Weg, sondern gibt auch einen Wegweiser, der nicht zu verfehlen ist. Das historisch Konkrete muß von dem Partikularen getrennt werden. Die Literatur kann ihre Freiheit nur gewinnen, wenn sie sich vom Partikularen, vom Zufälligen, Individuellen, Extremen, von der provinziellen Beschränktheit und der immanenten Schichtenauffassung befreit. Die Prosa der letzten Jahre ist auch in diesem Sinne mutig und ehrlich; bezeichnend für sie ist die Offenheit, doch auch eine Art von schauspielerischer Bedenkenlosigkeit, beinahe schon eine abenteuerliche, riskante, hemmungslose Orientierung. Das Durcheinander der Unausgeglichenheit, das Fieber des „Sich-Häutens“ ist noch zu stark, an den Formen ist die Gänsehaut der „Pubertäts-Avantgarde“ zu bemerken. Die Beseitigung der Tabus kann keine Freiheit für die „Stammeskulte“, die Totem-Gottheiten bedeuten.

## II. Prüfungen und Fallen

Die neue Literatur ist nicht wurzellos, sie hat eine „Geschichte“, erkennt gewisse Traditionen und eine Kontinuität an. Ihre Argumentation, ihre Logik, Denkweise und Methode sind historisch. Sie versucht die Gegenwart aus der Vergangenheit heraus zu verstehen, das Innehalten und die Ratlosigkeit, die Zweifel und die Erschütterungen führen sie zur Vergangenheit, zur Logik der Gesichte zurück. Aus den Momenten, den Stimmungen der Unsicherheit und des Unverständnisses flieht der Schriftsteller natürlich zum Sicherem und Bekannten. Er kehrt zurück um neuzubeginnen, und von Schritt zu Schritt, kritischer und aufmerksamer jenen Weg zurückzulegen, den er schon einmal zurückgelegt hat. Die historische Form oder der historische Rahmen ist die sichere Schaffensweise. Manchmal aber verdeckt sie tiefe Krisen und innere, subjektive Unsicherheiten. Die Erinnerung weckt manchmal sehr „persönliche“, partikuläre Erinnerungen, umfängt, idealisiert und löst Nostalgien aus. Die „historische“ Logik ist manchmal keine Ableitung sondern eine Zu-



rückführung und Bestätigung. Die Beziehung zwischen Zeiten und Schicksalen läßt nicht selten ein Festhalten an etwas Altem verspüren. Ein großer Teil der heutigen „Familienromane“ ist nicht nur ein authentisches, inniges menschliches Milieu sondern viel mehr als das, ein feierliches Denkmal. Die soziologische Unterscheidung schuf in der Literatur eine besondere „Schichtenmythologie“.

### In zwei Welten

Die Ehrlichkeit, das Aussprechen des Beobachteten und Erlebten ist immer auch Kritik oder Enthüllung. Uns interessiert in erster Linie, was der Schriftsteller über die Wirklichkeit, über seine Umgebung sagt, was für eine Wirklichkeit er in seinen Werken sieht und vermittelt. Es entsteht der Eindruck, als ob die ungarische Literatur seit langen Jahren von diesem Gesichtspunkt aus am grauesten, am uninteressantesten wäre. Der Übergang zum Sozialismus ist ein langwieriger, lange währender Prozeß. Die Literatur des Übergangs vermag diesem Rhythmus nicht zu folgen, vermag sich nicht mechanisch an die gesellschaftlichen Bewegungen anzupassen. Die häufige Wiederholung einzelner „Übergangsformeln“ bringt eine enttäuschend platte und falsche Literatur ohne Niveau hervor. Als ob die Soziologie und die Psychologie auch diese Konvention beseitigt hätten. Die Realität der heutigen Romane ist eine aus hemmungslosen, sich entblößenden, exhibitionistischen Lebensbildern und Erinnerungsbildern konstruierte Welt. Sie ist manchmal das Gemisch von nichtssagenden, uninteressant extremen, unbedeutenden Subjekten und Objekten, von gewichtslosen Gedanken und bemitleidenswerten Gefühlen. Die „Welt“ des Romans ist nicht selten nur ein Jahrmarktkaleidoskop oder ein mit seinem pikanten Geschmack vorübergehend wirkendes Gemix. Vielleicht haben sich Kritiker und Ästhetiker noch nie so sehr mit der Wirkung und den künstlerischen Mitteln der Manipulation befaßt wie gerade heute. Die soziologischen Gesichtspunkte von Geschmack und Wirkung können in der Hand uneingeweihter Denker und Schöpfer in der Kunst eine noch größere Zerstörung zur Folge haben als die, die vom Dilettantismus des Schematismus vor zwei Jahrzehnten verursacht worden ist. Die Verantwortung ist groß, vielleicht beschleunigt sie die Entfaltung von neuen Talenten.

Die Negation der Konventionen, die hemmungslose Ehrlichkeit haben eine von vielen Gesichtspunkten aus eindeutige Situation geschaffen. Vor allem hat sie den Nebel um die in den Romanen dargestellten „Realitäten“, gesellschaftlichen Milieus zerstreut. Sie hat die „Gesellschaft des Übergangs“ von den romanhaften Mystifizierungen befreit. Der heutige Roman umreißt keine Formel vom „Übergang“, sondern zeichnet erkennbare und identifizierbare Details. Die beiden Welten leben nebeneinander und ineinander. Es besteht zwischen ihnen keine andere Beziehung als das subjektive Wogen und Wallen, die Illusion von Anziehung und Befremdung, Entfernung und Annäherung.

Der frei werdende „Bekenntnis-Roman“. Er ist noch eine bescheiden-schamhafte Form. Das Allgemeine und das Kollektive sind in einem der-

artigen Maße Welterscheinungen, daß die Mitteilung in Bekenntnissen schon allein Ketzertum zu sein scheint. Die Zeit ist kurz, man muß sie sehr einteilen; der monologisierende, nachdenkende Schriftsteller wagt es kaum, für sich selbst Aufmerksamkeit zu fordern, seine Tonart ist zurückgehalten oder selbstironisch. In diesen Romanen tragen Selbstgefühl und Bescheidenheit, spielerische Überlegenheit und halb ernste Komödie ein stilarisches Duell aus. Dieser neckende, geschickt und klug spielende Stil kann gegenwärtig am besten bei Emil Kolozsvári Grandpierre beobachtet werden; eine Variante zu ihm tauchte jedoch bei fast allen modernen Schriftstellern auf, verbunden mit der satirischen oder grotesken Darstellung. Aus der „logischen“ Erkenntnis von Ehrlichkeit und Freiheit des Bekenntnisses bringt Gábor Goda eine sehr individuelle, intellektuelle, herb-logische Romanwelt mit origineller Atmosphäre und originellem Stil zustande. Seine Werke über Flórián Tóth sind in der heutigen ungarischen Prosa bereits zu einem Begriff geworden. Flórián Tóth ist ein seltsamer Märchenheld; man hat den Eindruck, als ob er den ironischen Doppelgänger der intellektuellen Künstlerromane des 20. Jahrhunderts bewußt und unbeholfen verkörpern würde, den Schein des Lächerlichen tragen und jene Freisprechung und Zuflucht akzeptieren würde, die ihm dieses Lächerliche bietet. Die Figur ist nicht identifizierbar, unreal, sie hat keinen bestimmbar sozialen Charakter, desto wahrnehmbarer aber ist ihre gesellschaftliche Rolle. Goda hebt seinen Helden über den Bereich der kompromittierenden Realitäten heraus, befreit und macht ihn unabhängig von allen obligatorischen Kontakten. Flórián Tóth ist halb schriftstellerischer Doppelgänger, halb Student; ein betrachtender, beobachtender und denkender schöpferischer Künstler und sich in Posen gefallender Magier, vor allem aber ein spielender und trauriger Mensch. Nur so kann er auf einmal „in zwei Welten“ zugleich leben, ätherisch, körperlos, in streng „logischen“ Relationen. Die schriftstellerische Werkstatt von Flórián Tóth ist eine künstliche, erfundene Welt, ein Ein-Mann-Mariionettentheater, das Heiligtum einer sonderbaren seelischen Haltung, in der alle Zeremonien ein Eintreten, eine Predigt für die Lehren des fiktiven Philosophen Abrabanell sind. Die „ethische und ästhetische“ Logik Abrabanells, seine Gedanken sind wohl kaum mehr als banale Gemeinplätze, doch für Flórián Tóth ist nur mehr dieser krampfhaft-abstrakte Humanismus das einzig sinnvolle Ziel und die einzig sinnvolle Wirklichkeit. Beim Abfassen der Familienchronik werden zwei Gewißheiten in ihm immer bewußter, die eine, daß er in Nostalgie leidet, daß er neidisch ist wegen des harten, eindringlichen Lebens von Tante Zsóka, ihrer „Welt“ ist; die andere, daß er nicht zögert, den Gehalt, den bürgerlichen Ursprung dieser Nostalgie zuzugeben. Gábor Godas Roman „Vallomások“ [Bekenntnisse] ist wirklich ein „Roman“, eine fiktive Erzählung über das Bekenntnis, eine Phantasmagorie, ein Traum, ein illusionäres Spiel mit dem Bekenntnis, in dem er nichts Sicheres oder eher nichts Endgültiges mitteilen will. Dieser Roman ist die Einbildung, das Vorstellen von Situationen und Formeln.



Gefühlsmäßige Gemeinschaften. Der Familien-Komplex. So bezeichnet der Autor Ervin Lázár in seinem Novellenband „Egy lapát szén Nellikének“ [Eine Schaufel Kohle für Nelli, 1969] das Thema, das Erlebnis und die Probleme der Realität von heute. Lázár interessiert sich vor allem für die sich in den alltäglichen Kontakten äußernden Unterschiede im Gefühl, in der Konstitution und im Charakter. Nicht so sehr für die bewußtseinsmäßige, weltanschauliche Sphäre, sondern für die unregelmäßige, eingefleischtere, die instinktiv gefühlsmäßige Sphäre. Ihn interessiert die intime „Form“ des Menschen, sein individuelles Gesicht, die Natur und die Hülle seiner Emotionen und seines Nervensystems. Lázár will nicht verallgemeinern, er sammelt in kurzen Novellen, in Romanskizzen seine Beobachtungen, Angaben zum Verhalten, zu den gewollten und ungewollten Konflikten des Menschen von heute. Er stellt fest, daß die Unterschiede manchmal hoffnungslos unausgeglichen sind und gespenstisch an die einstigen Klansvorurteile erinnern. Lázár formuliert bescheiden, hütet sich vor übereilten Urteilen. Seine Geschichten sind nur Hinweise und Fragezeichen; er fordert gerade für das oberflächliche Menschenbild und die gesellschaftlichen Bewegungsdarstellungen mehr Ehrlichkeit. Es muß endlich zugegeben werden, daß keine gesellschaftliche Institution, keine Atmosphäre, keine Mode die gestaltende Kraft, die Wirkung der Mikrogemeinschaften ständig auszugleichen vermag. Wir können den „Familienkomplex“ nicht einfach von uns abschütteln, er ist uns mit den blut- und gefühlsmäßigen Banden der Zusammengehörigkeit in Fleisch und Blut übergegangen. Die Geschichten von Ervin Lázár behandeln die Mißerfolge des Ausbruches und der Veränderung, sind gegen die Selbsttäuschung geschrieben. Die Realität besteht noch aus selbständigen Welten, durch Klüfte zerspalten, auch der Mensch neuen Typs fühlt sich nur in seinem eigenen Mikroklima wirklich wohl (A doktor vikendje [Das Wochenende des Arztes], Ördögűző [Der Exorzist]).

Bauern und Bürger. Das ist ein wichtiges Thema, eines der wichtigsten Erlebnisse der heutigen ungarischen Literatur. Ein verblüffend langlebige, hartnäckige Erlebnis. Ist es anachronistisch oder irrtümlich aktuell? Es hat den Anschein, als ob die Soziologie den Unterschied, ja sogar Widerspruch wiedergeweckt hätte. In Wirklichkeit aber hat dieses unversöhnbare Befremden immer schon existiert, hat – offen oder versteckt – das ganze Leben durchwoben. Der Roman von heute ist eine desillusionierte, nüchterne, realistische Bilanz der menschlichen Beziehungen. Vielleicht ist diese soziale Palinodie, dieses reuevolle Zurückschrecken zu rasch, verräterisch dienstbereit. Wir verspüren nicht ausreichend die historische Gerechtigkeit und die menschliche Glaubwürdigkeit. Als ob nach der Epoche des übertriebenen „Gleichmachens“ und der gewaltsamen Veränderung der Werthierarchie die unterdrückte Kastenleidenschaft noch beharrlicher und beschränkter ausbrechen würde. Im Weltbild der „in zwei Welten“ Lebenden ist das Anpassen an die bürgerliche Wertordnung, die bürgerliche Überlegenheit natürlich. Diese Beziehung und dieses Verhältnis kann eindeutig nur für die „Bürger“ ein Problem bedeuten, in einem Großteil der Mißbilli-

gung sind Sympathie, Antipathie, Näherkommen und Zurückweisen das Vorrecht, der Aspekt der bürgerlichen Welt. Die Schichtendarstellung und Schichtenbetrachtung macht Voreingenommenheiten und Vorurteile frei, versteht und beweist jene beschränkte Wahrheit, jene Bräuche, Geschmacksgesetze, die von Lukács „Partikularismus“ genannt werden. Einseitigkeit und Abgeschlossenheit tauchen natürlich auch auf der anderen Seite auf, doch ist dies für die Literatur jener Jahre nicht bezeichnend (ausgenommen vielleicht einige Details aus dem Werk „Mi, janicsárok“ [Wir Janitscharen] von Béla Tóth. Die wesentliche Aussage dieses Romans ist jedoch eine andere, deshalb wird er unter einem anderen Stichwort behandelt).

Wir betonen, nicht die schriftstellerischen Absichten sind voreingenommen, sondern die Suggestivität, das Milieu des Themas strahlen den überheblichen Mut, die verletzenden Stimmungen des rücksichtslosen Rausches, die häßliche Nacktheit der undisziplinierten Gelöstheit aus. Das Vorurteil gebiert immer Haß, Verachtung und Widerstand. Bisher sind nur die Nachteile dieser Wirklichkeitsentdeckung oder Wirklichkeitsergänzung offensichtlich. Die soziologische Motivierung, die wissenschaftliche Analyse in der Kunst fügt der Kunst vielleicht größeren Schaden zu als die schematische Klassen- und Klassenkampfauffassung in der zerstörten Gesellschaft oder in den zerstörten Seelen. Die einzige Sicherheit für den Schriftsteller ist, wenn er ehrlich, offen, ohne jeden Hintergedanken, ohne Vorbedingung sozialistisch bleibt, wenn er, greift er zu sozialen Fragen, sich mit dem gesellschaftlichen Wert und dem historischen Weg von sozialen Typen beschäftigt. Die ungarische Prosa von heute stellt die Beziehungen unzureichend, verständnislos dar, als ob die Schriftsteller selbst das einander gegenüberstehende Fremde nicht verstehen würden.

Fast alle ungarischen Schriftsteller haben ihre Kraft an diesem Thema versucht, in Kurzromanen, Novellen, in manchen Episoden. In der Reihe dieser umstrittenen Experimente möchten wir einige Beispiele anführen. Im Novellenband „Talajvíz“ [Grundwasser, 1968] von Ottó Jávör sind wir zum ersten Mal der illusionslosen Darstellung der Verflochtenheit von bürgerlichen und proletarischen Schicksalen begegnet (Kileng az iránytű [Der Kompaß schlägt aus]). Die offene Sprache, das Beim-Namen-Nennen ist beinahe schon eine störende, vereinfachende, betonte Unterscheidung. Der „Bürger“ hat nur im Interesse seiner Karriere mit Proletariern Freundschaft geschlossen, Proletarier geheiratet, die er mit eingebildeter, snobistischer Dummheit zur gleichen Zeit für „Tölpel“, für neidisch hielt. Es trifft zwar zu, daß in den fünfziger Jahren zahlreiche derartige Interessenverbindungen und von naivem Aufstiegswunsch ausgelöste „Begegnungen“ zustande gekommen waren, doch historisch gesehen ist es dennoch nicht charakteristisch, typisch. Unter den Begegnungen der gesellschaftlichen Wahrheit, Wertordnungen und des Geschmacks war die Berührung dieser unterschiedlichen Welten anders, war das Wesentliche der auf natürlichem Wege entstehenden menschlichen Beziehungen anders. Wir unglaublich es heute auch klingen



mag, waren bürgerliche Herkunft und Kultur im allgemeinen keine Wertträger; den gesellschaftlichen Aufgaben nach hatte sich die Hierarchie der Werte verändert, und in Rollenspielen oder die „Eignung“ zu auch vom Gesichtspunkt der gesamten Gesellschaft aus wichtigen Aufgaben bestimmte Menschen und ihre Verhältnisse. Höchstens der sehr beschränkte und sehr „beleidigte“ Bürger mochte das Gefühl haben, daß sein Platz unter allen Umständen in der führenden Schicht ist, daß er um jeden Preis Karriere machen muß. Der ungestriegelte, einfache Bauern- und Proletarierjugendliche hielt sich noch nicht an bürgerlichen Freundschaften und Liebschaften fest. Die klügeren, moralischeren „Volkskader“ dachten auch nicht daran, ihre bessere soziale Stellung auf irgendeine Art und Weise zum eigenen Vorteil zu nutzen. Sie hielten sich nicht deshalb vor Mischehen zurück, weil sie den Bürger verachteten, sondern wegen der Hemmungen und des Mißtrauens in ihrem tiefsten Inneren. Der Bauer war gefühlsmäßig nie ausgeliefert, sogar heute noch ist wenig von seinen verschämten Zuneigungen und seinen inneren Dramen bekannt.

Das Buch „Az ember és a város“ [Der Mensch und die Stadt, Magvető-Verlag, 1969] von Ottó Jávör ist ein heutiger Roman, der wiederum von diesen beiden Schichten handelt. In seiner Kleinstadtgeschichte vervielfacht er die Duplizitäten fast bis ins Extreme. Es kämpfen schon Geschlechter, ja sogar Generationen gegeneinander, „außer Bürgern und Bauern“. Das Buch ist, — obwohl es an die Stimmung der Romane von Dezső Kosztolányi, z. B. „Aranyásárkány“ [Der goldene Drache], „Pacsirta“ [Lerche] erinnert, — aber doch ein moderner Roman. „Energieviertel“ bemächtigte sich sogar der frischen Schichten. Es würde sich lohnen, nach der Ursache zu forschen“, schreibt er. Es würde sich wirklich lohnen. Der Kurzroman „Kettévált mennyezet“ [Die gespaltene Zimmerdecke] von Endre Vészi beschreibt einen mutig, mit imponierender Kunst, fast gesund untergehenden betrogenen Ingenieur, der seine ihn „erlösende Frau“, seine Arbeiterfreundin, nicht zu sich hochhebt. Seine offen egoistische, gegentolstojanische Amoralität löst nicht einmal Empörung aus, denn „Juliska“ kann nichts anderes als der perverse Traum eines einsamen, enervierten Mannes sein. Der Lehrer, eine Gestalt bei Jávör, hat die Zwangsvorstellung, entscheiden zu müssen in der Angelegenheit seiner Geliebten, des Dienstmädchens. Die wagehalsige Lösung ist abstoßend: die sexuelle Krankenschwester konnte ein Bett näher hin zum Herrn rücken, der Lehrer hob das Dienstmädchen zu sich empor.

Die schicksalhaft falsche Partnerwahl, in dem Zusammenhang, als sei diese die verzerrende Widerspiegelung von Liebe und Familie aus der Zeit des Personenkults, ist heutzutage ein modisches Thema. Leider sind wir aber in der Prosa noch keinen Lösungen begegnet, die auf dem Niveau der Romane „Iszony“ [Wie der Stein fällt] und „Rossz asszony“ [Schlechte Frau] stehen würden. László Németh und Péter Veres motivierten den unvermeidbaren Zusammenstoß der fremden Welten auf den gefühlsmäßigen Ebenen des Privatlebens vielseitig. Die neueren Varianten

des Themas sind eher schamhafte Ausreden, einseitige Vorwürfe und inkorrekte Verteidigungen. Vor 1956 kam es sehr häufig vor, daß die Fehler kurz und bündig den Arbeiterkadern, den Leitern, in die Schuhe geschoben worden sind. Wir können uns noch an die schamlosen, oft lügenerischen „kritischen“ Hetzjagden erinnern, an das schamlose Abwälzen der Irrtümer und verantwortungslosen Fehler. In den privaten Romanen des „Nicht-zueinander-Passens“ taucht heute immer häufiger jener Typ des Arbeiter- oder Bauern-Intellektuellen auf, von dem sich herausstellt, oder der es selbst einsieht, daß er ungeeignet ist zu jener Aufgabe, die er in der Zeit einer revolutionären Umwälzung übernommen und durchgeführt hat. Natürlich gibt es in der Wirklichkeit solche Fälle. Ihre literarische Schilderung ist jedoch kaum berechtigt gerade wegen der Mittel der Literatur, wegen ihrer verallgemeinernden, symbolischen Bedeutung und Wirkung. Deshalb ist der Roman „Vadhajtás“ [Wilder Trieb; Bukarest, Irodalmi Kiadó, 1969] des ansonst guten ungarischen Schriftstellers aus Rumänien Sándor Halász mit gutem Stil verfehlt. Auch sein Ehepaar Barta hat sich verirrt, hat einen falschen Weg eingeschlagen. Der Mann ist ein egoistischer intellektueller Typ, die Frau, eine Lehrerin von Arbeiterherkunft, ist eine reuevolle, eine auf „Irwege“ geratene Frau mit Gewissensbissen, deren Tragödie darin besteht, daß sie sich auf die Anregung ihres ehrgeizigen Vaters über ihre natürliche Umgebung erhoben hat, sich aus jener gesellschaftlichen Situation herausgewagt hat, in die sie durch ihre Fähigkeiten, durch ihre menschlichen Eigenschaften „hineingehört“. Das ist eine seltsame Erklärung, eine nur oberflächliche Kenntnis der Wirklichkeit.

Das bürgerliche Thema ist nicht nur eine Schichtendarstellung, sondern auch eine Ideologie und Geschichtsbetrachtung. Der historische und der Familienroman stellt einen guten Rahmen dar für den Vergleich der Generationen oder für die Entwicklung, für das historische Schicksal eines ideologischen Gedankens. Jede fortschrittliche Tradition ist wertvoll, besonders die revolutionäre, die bürgerliche Tradition. Die Verkoppelung von heutigen soziologischen Schichten mit historischen Ideologien ist aber ein schon idealisierter historischer Kult, ist selbst eine Ideologisierung. Ferenc Szijass nennt seine Handwerker- und Kleinbürgerfiguren „Plebejer“, von denen mehrere bis zu den sozialistischen Bewegungen gelangen. Es ist ein stolzer und programmatischer, fast soziologisch-beschreibender Romantitel. Nur daß mit der sozialistischen Weltanschauung nicht immer eine „plebejische“ soziale Lage, ein sozialer und ideologischer Zustand gekoppelt ist.

Die Freiheit der Sekte. „Das Kloster“ [A kolostor, Szépirodalmi, 1968] von Lajos Maróti ist ein mehrschichtiges und mehrdeutiges Buch. Häufig werden von den Schriftstellern Mythologie, Religion, die besonderen Gebiete des psychischen Lebens als politische, menschliche Parabel der Gegenwart verwendet. Sie versuchen individuelle Manien, Schwärmereien, das Geheimnis des bedingungslosen Glaubens nahezubringen, verstehen zu machen; sie analysieren die irrationalen psychischen Prozesse. In den vergangenen Jahrhunderten waren einfältiger Glaube und



ehrliche Begeisterung nicht selten miteinander vermischt. Die Religiosität als bedingungslose psychologische Unterordnung, als freiwilliger Verzicht auf die Freiheit zu denken, auf die intellektuelle Unabhängigkeit konnte auch für die Kritik des Personenkults ein geeignetes Beispiel sein. „Das Kloster“ von Lajos Maróti ist nur zum Teil das Modell der psychischen Deformationen. Suggestiver ist die Abgeschlossenheit, die Unbekanntheit des Lebens in den Mauern, die intime, gute Darstellung dieser seltsamen Lebensform, die außerhalb des Lebens, der vernunftmäßigen Welt steht, die eine Gesellschaft in der Gesellschaft, eine Insel im großen Meer der Realität ist. Das „Kloster“ ist keine Gemeinschaft von Irreführten, von irrationalen Gläubigen, Verehrten, psychisch Kranken, sondern eher die freiwillige Unternehmung, der Zusammenschluß von gesunden, das Lebensziel suchenden jungen Menschen zu etwas, wovon sie selbst noch nicht wissen, was es ist. Gegenüber dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen suchen sie das Außergewöhnliche, das Hochwertigere. Nur diese verschwommene Absicht ist gemeinsam und sicher. Sonst nichts. In fast allem unterscheiden sie sich voneinander, sie haben sich nicht nur in die Mauern einer Gemeinschaft zurückgezogen, sondern auch in die Grenzen, in die Mauern ihrer selbst. Sie sind „Individualisten“ im Anfangsstadium; nur die Bande der „Sekte“, die meditative Lebensweise, die subjektive seelische Harmonie, die sie hier glauben, gefunden zu haben, verbindet sie. Sie möchten ein Gesetz erhalten, Schutz für ihre individuelle Manie, für ihren individuellen Frieden. Der einzelne Mensch kann so ungestört mit seinem Gott leben, so seine „Berufung“, seinen Glauben finden, wenn sich die Welt um ihn herum vereinfacht, wenn sie sozusagen die determinierende Umgebung neutralisiert. Das „Kloster“ sichert diese einfache, künstliche Umgebung, die „Realität“, durch Disziplin, Stärkung des Willens, durch Proben, durch den „Orden“. Die sich herausbildende, unsichere Sekte der Novizen ist ein verkleinertes Modell der Freiheit, des Ordenslebens, der einsamen, denkenden, nachdenkenden, meditativen Lebensform der „Selbsterziehung“. Die Novizen sind Kandidaten, Individualisten im Anfangsstadium.

Der Roman Maróti's ist eine Intelligenz-Parabel, ein Mythos nach griechischem Vorbild. Das Gleichnis, die Parabel hat keine beruhigende Katharsis. Die nach Ruhe strebenden Intellektuellen werden gejagte, friedlose, schiffbrüchige Menschen. Das verzerrte, eingebildete, leere Leben der älteren Generationen von Mönchen, ihre kleinlichen Konflikte, ihre Kämpfe, ihre Eifersüchteleien sind ihnen fremd, und fremd ist ihnen auch die Gesellschaft, die jene, die ihr den Rücken kehrten, ächtete, austieß, in die sie sich aber nicht einfügen, in der sie nicht leben könnten. Alle traten sie aus oder wurden aus dem Orden ausgestoßen, doch zeit ihres Lebens blieben sie auch in der zivilen Welt immer „Novizen“, nicht absolvierte Priester, mangelhafte Intellektuelle, in die Welt gestoßene, tragisch einsame Menschen. Ihr Tragikum ist das Wissen um ihre Begabung oder ihre Auserwähltheit. Dieses Wissen wurde in ihnen durch keine Schicksalswende, durch kein Fiasko, keine Verbannung, Strafe oder Zurücksetzung aufgehoben. Die letzten Bilderreihen des Romans

illustrieren plastisch die Deklassiertheit, die Abgesunkenheit, die Dekadenz, in Wirklichkeit ist der Roman aber ein großes apokalyptisches, erschütterndes Gleichnis: ohne Kloster, ohne künstlichen Schutz ist der „Glaube“ irrational, mystisch, also wehrlos. Er kann sich auch in sein Gegenteil, in das vollständige Nichts umkehren. Béda ist der festeste von ihnen, ihn kann man nicht zum Entgleisen bringen, exkommunizieren; er weiß, daß außerhalb des „Klosters“ alles möglich ist, das einzige Rüstzeug gegen die unbekannten, unerwarteten Gefahren ist die moralisch menschliche Haltung, die seelische Kraft.

Maróti schreibt an einer Stelle seines Buches, das neue Denken sei immer regelwidrig. Auch Thema und Problematik seines Romans sind so ungewohnt, doch anziehend „regelwidrig“. Das „Kloster“ könnte ein Modell für jede andere Schule, für die Vorbereitung auf das Leben, für die intellektuellen Werkstätten, eine experimentelle Welt des Denkens sein, wie es die Volksskollegien, Internate oder geschlosseneren politischen Gemeinschaften waren. Was den Roman so zum Denken anregend und ein wenig „sektenmäßiger“ macht, ist gerade das „Selbstbewußtsein“ der sympathischsten Figur des Romans, Béda, die schamlose Selbsteinschätzung, die Verletztheit des Eminenten, das Festhalten des aus der Mittelklasse Stammenden an seiner Stellung in einer festen Hierarchie. Die vielen schwerfälligen theologischen Überlegungen sind nur formale Begleiterscheinungen. Das ist die Sprache der Lamas, die Gaunersprache der „Sekte“.

Pimpfnel in der Verbannung. (György Moldova: *Az elbocsátott légió* [Die entlassene Legion]. Magvető, 1969.) Der Abenteurer fühlt sich überall zu Hause. Es ist natürlich, daß er sogar die verschiedensten Situationen löst, daß er zum „Helden“ der seltsamsten Menschengruppen, Stämme und Sekten, zum legendären Heiligen werden kann. Es sind spannende Schicksalserzählungen der menschlichen Geschichte enthalten: das Schicksal von Auserwählten von gestürzten Systemen, von Mächten, das Schicksal von Soldaten, die an glorreichen Kämpfen und tyrannischen Aktionen der bewaffneten Kräfte teilgenommen haben. Die Männer des alten Systems finden ihren Platz nicht, auch der „bürgerliche“ zivile Beruf des Soldaten ist, daß er Soldat ist. Balzac und Stendhal haben das zerbrochene Leben, die anachronistische Lebensform, die ziellose heldenhafte Haltung der in die bürgerliche Gesellschaft verbannten napoleonischen Helden beschrieben. Sie sind ernste und gefährliche Don Quijotes; sie sind nicht zum Leben geeignet und haben keine Zukunft. Zur gleichen Zeit sind es auch tragische Gestalten, die von der kleinlichen, alltäglichen, grauen Wirklichkeit verhöhnt werden. Für den großen Aufgaben gewohnten Menschen ist die gewöhnliche, durchschnittliche Aufgabe der Tod. Der Held von György Moldova, Flórián, gerät unter gerade abgemusterte ehemalige Angehörige des Staatssicherheitsdienstes, in eine Sekte von sonderbaren Männern. Unter Menschen, die auch instinktiv zusammenhalten, die nur in einer Gruppe leben können, mitgenommen, zerschlagen, im Geheimen, gemeinsam. Nur so fühlen sie sich einigermaßen in Sicherheit, hierin steckt ihre Kraft,



nicht einmal atmen können sie ohne Organisiertheit, ohne korporativen „Gehaltszuschlag“. Es sind keine unabhängigen, vollständigen, entwickelten Persönlichkeiten; sie waren nur zu Detailaufgaben ausgebildet worden. Sie waren aber eingeweiht, an welchen historischen Feldzügen, an welcher Verteidigungs- und Vergeltungsschlacht die Armee, die „Legion“ teilnimmt. Es sind aus Glauben und Unerbittlichkeit geknetete Charaktere. Die meisten hatten das Gefühl, eine Sendung zu übernehmen; im Kampf gibt es kein Erbarmen, keine Gefühle, nur der harte Soldat ist ein guter Soldat. Die Staatssicherheit ist aufgelöst worden, was kann der „entlassene Legionär“ danach unternehmen?

Der Romantitel unternimmt symbolisch den Versuch, die Staatssicherheitsgeschichte zum Problem einer ganzen gesellschaftlichen Schicht zu erweitern. György Moldova will parabelhaft von historischen Wenden, von den Opfern von Fehlern und Vergehen sprechen. Von Menschen, die treu, ihrem besten Wissen und Gewissen nach der Macht gedient haben, und die plötzlich, für sie unverständlich, entlassen, verbannt worden sind. Die Staatssicherheit ist nicht das am glücklichsten gewählte Modell hierzu. Sie stellt auch die künstlerische Glaubwürdigkeit des Romans in Frage. Die unpersönlich verübten Vergehen kann das Schuldbewußtsein nicht in menschlicher Nähe erleben. Im Schicksal dieser „Verstoßenen“ ist etwas Ungeklärtes, Beunruhigendes enthalten. Der Kreis, in den sie sich auch selbst eingeschlossen haben, öffnet sich nicht; er wird immer starrer, enger, verzerrter. Sinnlos nimmt unter ihnen der Haß, die Neurose des unterdrückten Tatendranges zu. Sie bereiten sich auf die Große Abrechnung vor. Schon das Deckorgan ihrer „Verschwörung“, der Esperanto-Zirkel, ist eine derartig entstellte überflüssige Anstrengung, das sonderbare, erwachsene, gefährliche Spiel der Kuriosität und des Kasten Gefühls.

In diesem Roman gehört Pimpernel nirgendwohin, wenigstens nicht zu den regulären Formationen. Er ist einsam, mürrisch, wortkarg, betrachtend, — er ist ein Mensch. Er hat keine besonderen Wünsche, Ambitionen, kein Verlangen; er beruft sich nicht auf seine Heldentaten und das ihm zugefügte Unrecht. Flórián ist unbestechlich, unvoreingenommen, ein heutiger kommunistischer Abenteurerheld. Er setzt sich nicht an den Tisch der Unzufriedenen und Verschwörer; doch übernimmt er mit dem für berechtigt gehaltenen Unrecht zusammen auch Gemeinschaft mit ihnen. Es hat den Anschein, als ob manchmal sein Ekel, seine Verachtung größer wären als seine Gleichgültigkeit, sein fast zu bescheidener Rückzug. Er registriert nur die Verbrechen, diese zeichnet er auf, aneinandergereiht, ohne auszuwählen und zu ordnen: die alten und heutigen Sünden der ehemaligen Angehörigen der Staatssicherheit, ihre Irrtümer, die Unmenschlichkeit der an ihre Stelle tretenden jetzigen Karrieristen, der 56er und der Angehörigen der „Nationalen Einheit“, der „Lieblinge des Systems“ (wie sie von den Verschwörern der Staatssicherheit genannt werden), den „Weimarer“ Putsch der Beamten und der technischen Intelligenz, den symbolischen wiederkehrenden „Verrat“ und „Prozeß“. Flórián möchte sich am liebsten aus der Drängelei her-



aushalten, zurückgezogen liest er den „Nigger vom Narcissus“ von J. Conrad, schöpft aus ihm den Glauben an die Welt jenseits der Schranken, die dennoch existiert, doch sein Pimpernel-Ich bringt ihn wieder in das vielleicht letzte Abenteuer, in die Verschwörung. Sein Opfer ist unbedeutend und vergeblich, er kann kein Held mehr werden. Pimpernel verschwindet.

György Moldova hat nicht einfach einen Staatssicherheit-Roman geschrieben. Der schriftstellerischen Absicht nach handelt sein Buch von der Psychologie von Mächterrollen und Kasten.

Die Freiheit der „Relativierung“. Das gesellschaftliche Milieu oder die „Gesellschaftsbetrachtung“ des Buches „A látogató“ [Der Besucher] von György Konrád sind – wie bei den bisher erwähnten Romanen – ebenfalls die beiden Welten. Die Attitüde des Romans ist die des „Außenstehenden“, wir könnten sie als betrachtende, beschauliche Attitüde bezeichnen, wenn die Betrachtung, die kontemplative Haltung, diese Betrachtungsweise und dieser ästhetisch-psychologische Versuch keinen weltliterarischen Rang hätten. Die Kontemplation stellt in der Weltliteratur immer eine erkämpfte Ruhe, das Nachdenken, das Kopfzerbrechen über die Möglichkeiten von neuen Schönheiten, über Visionen, über neue Verhaltensweisen und Lösungen dar. Von der Kritik war der Roman „Der Besucher“ wegen seiner soziologischen Mitteilungen, seiner erschütternden Botschaften begrüßt worden. Obwohl der Roman nicht in die Reihe jener Werke gestellt werden kann, die die Realität erschließen. Konrád zeichnet Bilder, Porträts von Kranken, von verkommenen Menschen mit verzerrter Seele und publiziert aufgrund von Rubriken, traurigen Angaben von amtlichen Akten ekelzerregende, fast nur Ärzte etwas angehende, traurige klinische Fälle. Diese Mitteilungsart kann überhaupt nicht als objektiv, leidenschaftslos bezeichnet werden. Der „Besucher“ ist eigentlich ein Beamter, dessen Arbeitsgebiet es ist, die physisch oder psychisch verkommenen Unglücklichen kennenzulernen und, inwieweit es möglich ist, auch zu betreuen. Auch das Amt, die Behörde hat ein menschliches Gesicht; auch der kann nicht immer objektiv, gefühllos, abgeschlossen und geschützt sein, der sich mit menschlichen Wracks, mit moralischen Leichen, mit Ex-Menschen beschäftigt. Sogar der Arzt ermüdet manchmal, der Sezierraum ist für den Mann mit den stärksten Nerven nicht immer ertragbar, der Leichenbeschauer wünscht sich lachende Menschen. Manchmal erheben sich auch leblose, neutrale Gegenstände gegen die Menschen, doch kann diese erlebnishaft, vibrierende, drückende Unordnung auch vielerlei Ursachen und Inhalte haben. Vielleicht Nervenerschöpfung, Langeweile, Abscheu, eventuell Neugier. Die maschinell, automatisch durchgeführte oder durchführbare Arbeit bleibt manchmal stocken. Da beginnen die stummen Gegenstände zu sprechen, fragen, legen Geständnisse ab, bewegen zum Nachdenken und lassen aus der gleichförmigen langweiligen Gleichgültigkeit zu einer psychischen Krise, zu einer neurotischen Panik, zum Wunsch nach Veränderung wach werden. „Der Besucher“ ist kein soziologischer Roman. Die soziologische Beschreibung ist nur Mode und Vorwand. Die Welt des „Besuchers“ ist

eine psychologische Suggestion, eine heutige „Reise in die Tiefe der Nacht“, ein Ausflug, d. h. tatsächlich ein „Besuch“ in die Landschaften unterhalten den Menschen. Ein nervöser Mut, in den sich ein bedrängender Redezwang und ein neugieriges, entblößendes Interesse mischt. Die Romangestalt Konráds befindet sich in der Lage, daß sie zuschauen, betrachten, vergleichen, mit dem Gedanken des Sich-Einmischens in die Handlung spielen kann, ohne wirklich handeln zu müssen. Er stellt unvorstellbare oder jede Vorstellung überschreitende Todesfälle und „Tode“ dar und weiß, daß wir demgegenüber alle ohnmächtig sind. Das ist die Sicherheit des „Besuchers“, die Freiheit der zu nichts verpflichtenden Relativierung, des Abwägens. Es gibt keine Alternative, es muß nichts entschieden werden. Die Toten können nicht zum Leben erweckt werden, die Fäulnis kann höchstens zum Schutz der gesellschaftlichen Hygiene verdeckt werden; die sterbende, leblose organische Materie „leidet“ nicht mehr. Der „Humanismus“ spielt hier kaum eine Rolle, vielleicht kommen nur eine hypokritische Gefühlsduselei, eine intellektuelle Übelkeit, ein seelisches Würgen vor. „Der Besucher ist ein Alptraum, das Spiegelbild eines abstrakten, unerklärbaren, spleenhaften Zustandes.

Auf den Parzellen des Ekels. Ein rauher, „männlich“ neorealistischer Roman ist das Buch „4447“ der Autorin Anna Jókai. Seine Atmosphäre ist erdrückend, der Himmel ist bewölkt, grau, ohne Sonnenschein. Der Roman hat keine lustigen Stellen, kennt keine ruhigen, friedlichen Augenblicke. Die Gestalten sind gehetzt, verbittert, verzerrt, krank, schlampig, pervers und sich auflösend. Es sind Gestalten, die du sinnlos und leidenschaftlich hin- und herlaufen, zwischen leeren Kulissen herumtaumeln und sich dahinschleppen. Das Buch wurde schon als „kleinbürgerlicher“ Roman, als erbarmungslose Kritik bezeichnet; man wollte in ihm die kleinbürgerliche Variante des Häbetlerismus erkennen, man hatte auch schon den Verdacht, daß Anna Jókai einen städtischen soziologischen Roman geschrieben hat. Alle diese Motive sind im Buch Anna Jókais zu finden. Es hat den Anschein, es gehört zu der heute modischen „Schichtenliteratur“, weil es in erster Linie Nachrichten über die kleinstädtischen, ärmlichen und schmutzigen Viertel hinter den beleuchteten Boulevards, über die Lebensweise der hier wohnenden Menschen, ihre Gefühle, ihr menschliches Niveau vermittelt, wo in den alten Häusern gar kein richtiges menschliches Leben mehr möglich ist. Die Armut und das engstirnige Milieu vernichten langsam alles um sich herum, infizieren jede Schönheit und zerstören allmählich auch die schönsten, innerlichsten menschlichen Kontakte. Sind die Gestalten von Anna Jókai Kleinbürger oder Proletarier? Warum ist das überhaupt wichtig? Es sind Menschen, die außerhalb der Gesellschaft, des menschenwürdigen Lebens stehen. Sie vegetieren auf einem Tiefstand und ermorden einander, daß man nicht einmal mehr Mitleid mit ihnen haben kann. Ihr leerer Garten Eden ist das Paradies des Elends. Es sind in engen Höfen leidende Petunien, ein gestohlener, geheimer Ersatzgenuß.

Im Roman von Anna Jókai ist die einheitliche, pausenlos anhaltende Stimmung von Ekel und Haß von wesentlicher Bedeutung, die Gestalten



sind nicht nur unbedeutend, sondern auch völlig uninteressant; es sind bekannte Figuren des alltäglichen, winzig kleinen Elends. Neuartig ist die unerbittliche, fast schon „gemeine“ Zerstörung des Familienmythos, die bisher nur aus den Werken z. B. Osbornes bekannt war. Die „verlorene Generation“ jedoch kompensiert ihre lyrische Empfindlichkeit nur durch Rohheiten, ihre jugendliche, stachelig-abweisende Einsamkeit. Die Bewohner der Parzelle „4447“ sind eigentliche Unglückliche und untätige Gefangene. Der „Ekel“ von Anna Jókai ist eindeutig, es kann einen aber nicht ganz überzeugen, weshalb eine bettnässende, egoistische Großmutter, eine sich mit der Klimax und dem sinnlosen Leben allein herum-schlagende Mutter, der Vater, ein Alkoholiker und menschliches Wrack, ein verrückter Verwandter und die „Blöße“ des erfolglosen Ausbruches der Kinder so schrecklich, teilnahmslos, „verfremdend“ ekelhaft wären. Wir wissen nicht, weshalb wir einen so langen Blick auf die Parzelle des Elends werfen mußten, weshalb wir so viele gemeine, wertlose, uns nichts angehende und uninteressante Streitereien belauschen mußten. Vielleicht deshalb, um die Gegenstände unseres Hasses, unseres Ekels, die mit einem anderen Erlebnisstoff zusammenhängende Abscheu heraufzubeschwören.

### In einer doppelten Welt

Befreiung im Thema und Einfluß der ehrlichen gefühlsmäßigen Mitteilungsfreude sind auch an den Bauern- und Arbeiter- „Schichtenliteraturen“ zu verspüren. Hier ist eine traditionelle thematische Kategorie gemeint, das Werk jener Schriftsteller, die sich vom Arbeitermilieu und von der bäuerlichen Wirklichkeit nähren. Noch vor kurzem war man der Meinung, daß das stark definierende Erlebnis mit einer Einnengung droht. Man wollte die Grenzen der kleinen Welten überschreiten, die allgemein-menschlichen Probleme und Schönheiten erobern und in sein Leben aufnehmen. Der epische Versuch, sich anderen Schichten, Klassen zu nähern, ist nur zum Teil gelungen. Die von den bürgerlichen Traditionen ausgehende Kunst hat die Gliederung der Kultur zur Kenntnis genommen, ist zwar von der Irrfahrt des Odysseus zurückgekehrt, doch mit der Lehre, daß sich die Grenzen der Welt erweitert haben und sie von nun an in zwei Welten leben wird. Die aus dem Lebensmaterial der Bauern und Arbeiter aufblühende, zum Teil instinktive Kunst zieht ahnungslos und waffenlos aus, „Eroberungen zu machen“, wie der Bauernheld Nexös. Doch der mutig schöne, starke Schwung der Illusionen ist gebrochen. Aus ihr wurde eine auf halbem Weg steckengebliebene, in einer „doppelten“ Welt zu sich kommende, an Teilnahmslosigkeit leidende Literatur von Zwittercharakter. Die wirklichen Begabungen geben den Kampf mit sich selbst, mit den Mitteln der Kunst und dem Publikum nicht auf. Die Gewissensbisse enthaltenden Soziographien, Treuegeständnisse, empfindsamen und bitteren Meditationen der letzten Jahre stellen kein Anzeichen von Dekadenz der neuen „herrschenden Klasse“ dar, sondern sie sind eine trotzig Vorbereitung, ein Kräftesammeln zur Wahrnehmung dieser Aufgabe von Ausmaßen eines Epos.

Ufer. „Ein schamloses Sich-Auftun von Liebe und Tod“. Dies ist ein Zitat aus dem Novellenband „Százaz ér“ [Trockener Bach, 1968] des Schriftstellers Gábor Csontos. Die verhängnisvollen Situationen konfrontieren den Menschen mit sich selbst; entlarven sein Sich-Abfinden, sein Rollespielen. Diese beiden „Schwellen“ trennen die Fremden voneinander und festigen die verwandtschaftlichen Bande. Diese Realität ist das Grenzgebiet des Lebens. Hier werden die Gesetze einfacher, werden die Absichten und Gefühle bloßgelegt. In den Romanen von Lajos Galambos konnte man die unerbittlichen Leidenschaften der heutigen „natürlichen Menschen“ von Sand und Pußta und ihren schuldlosen-unbewußten Egoismus kennenlernen. Auch Gábor Csontos bekennt sich zu diesem Daheim, zur Vergangenheit. Seine Novellen sind kleine, kurze Dramen, „Begräbnisse“. Sie handeln von bindenden und zur Wahl zwingenden Riten, von Familienzusammenkünften. Es ist leicht, den Alltags zu entfliehen, der Feiertag aber läßt einen nicht los. Judit, die Frau aus Budapest, fürchtet sich in dieser „fremden“ Welt. Sie will die Vergangenheit ihres Ehemannes, der bäuerlicher Herkunft ist, in sich aufnehmen, doch wird sie von den unverhüllten Instinkten, der abstoßenden und zugleich anziehenden Kraft des Feiertages erschreckt. In dieser Welt schwindet die Macht ihrer Liebe. Sie muß fliehen. Sie kann sich nicht mit der trockenen Heimat der „vertriebenen Hunde“ aussöhnen [Trockener Bach], mit dem Egoismus der furchterregenden Einsamkeit und Armut [Zwei Frauen, Leer dreht sich das Rad]. Diese Judit wagt es nicht, den Geheimnisse verbergenden Türen ihres „Herzogs“ ins Auge zu blicken. In den Werken von Gábor Csontos entfernen sich die Ufer voneinander.

Wege. Es ist ein einfaches Symbol, doch kann das Wesentliche einer in Bewegung befindlichen Welt ergriffen werden. Auch der erfolgreiche Roman von Antal Végh legt dieses Symbol aus (Neuaufgabe: „Bekötő út“ [Verbindungsweg], Kozmosz, 1969). Der Mensch kann nichts anderes als die Landschaft sein, schreibt Antal Végh in seinem Buch. Göcsejszeg ist ein abgelegenes, der Welt verschlossenes, rückständiges Dorf; es versumpft und mit ihm auch das Leben seiner Einwohner. Der Verbindungsweg, der das Dorf mit der nächsten Stadt, mit der Welt verbinden sollte, ist vielleicht nicht einmal heute fertig. Vielleicht ist auch heute noch die Verantwortungslosigkeit stark: wozu sollen die Kinder hier in Göcsejszeg lernen? Sie sollen in ihrem Dorf bleiben, auch dann, wenn sie nicht mehr auf die alte Art und Weise leben können.

Die Mängel der Realität werden von der Phantasie ergänzt. Nach den Mißerfolgen oder zweifelhaften Ergebnissen des epischen Weges, des hartnäckigen Widerstandes, der festen beständigen Treue bleibt noch immer eine Gattung und eine Form, die die Harmonie des Lebens bewahrt, die die schmerzenden Wunden nicht eitern läßt. Der Roman von Antal Végh „Ár és iszap“ [Flut und Morast, 1968] ist ein Märchenroman, in dem sich die reale Geschichte und die Objektivität im volkstümlichen Feenwunder, in märchenhaft surrealistischen Visionen auflöst. Das Werk erinnert an den Stil von Áron Tamási und an die Abenteuer der „revoltierenden“ Flüchtlinge von Ramut oder Giono. Es ist ein schöner



Roman. Die einfache Legende kämpft mit der enervierten Empfindlichkeit.

Zuflucht. Gábor Mocsár überreichte dem Leser den suggestiven Roman „Fekete csónak“ [Das schwarze Boot, 1968]. Man kann es zu den bedeutendsten Büchern dieser Periode zählen. Es ist ein summierendes, Fragen aufwerfendes, neuartig denkendes Werk. Ein Bauernroman, ein neue intellektuelle Probleme formulierendes Buch, ein Generationen- und Familienporträt. Es handelt von Konflikten des Verdachts, von sinnlosen und berechtigten Vorwürfen, von Beleidigungen, Verstößen und Flucht, von Gewissensbissen und Treue. Der Roman Gábor Mocsárs ist jedoch nicht nur eine Chronik von Flucht und Zuflucht des verkehrten Menschen, von seiner Metamorphose, sondern es ist auch Lebensziel und Wertbestimmung, Bekenntnis zur inneren Harmonie. (Auch Ottó Jávör hofft gegenüber dem aufbrechenden „Grundwasser“ auf die „innen“ zu verwirklichende, innere Harmonie.) „Das schwarze Boot“ ist ein kultisches Symbol, ein sehr altes, vielleicht das beständigste Kapitel der bäuerlichen Mythologie. Das Ritual der Bestattung nimmt in der Geschichte der Volkstraditionen einen wichtigen Platz ein. Am bezeichnendsten für die Seele, die Moral, die Bräuche eines Volkes ist, wie es seine Toten bestattet. Gábor Mocsár beginnt sein Buch mit einem fesselnden, heidnisch-psalterhaften Bauernbegräbnis, dessen zauberhaft-mythischer Bestandteil das Grabmal mit dem Boot ist. Ein kumanisches Begräbnis, eine erhebende Trauer, ein wahres Familien-, Stammesereignis wird dargestellt. Im Tode des Großvaters ist immer noch mehr Kraft enthalten als in der energielosen Tatenlosigkeit, im Herumtreiben der jüngsten Generation. Die lamentierende Ahnen-Klage des Laczkó-Sohnes, eines Studenten, ist eine trostlose Scham wegen der kleinlichen Symbolkämpfe und seiner hysterischen Schwäche, weil er nur zu schnell verzweifelt, daß er nicht ausdauernd genug ist und zu leicht auf alles verzichtet. Die Familie ist keine Zuflucht mehr; Zuflucht bieten eher die warnende Vergangenheit, die großartigen Vorbilder und die hoffungsvolle Zukunft, der Glaube der empfänglichen Jugendlichen. Die Jugendlichen des „Schwarzen Bootes“ hüllen sich nicht in die Trauer ihrer Enttäuschungen, wollen kein instinktives Herumtreiben sondern eine sinnvolle Zukunft, in der es erlaubt ist zu zweifeln, d. h. zu denken.

Mißtrauen. Béla Tóth begann eine Arbeit, die noch keiner seiner Zeitgenossen wagte, in Angriff zu nehmen. Er versuchte die Memoiren des Helden unserer Zeit zu Papier zu bringen, er versuchte das „Epos“ des Lebensweges, der Schicksalswenden, der Versuchungen des die Geschichte verwirklichenden und in der Geschichte auftretenden einfachen religiösen Menschen zu schreiben. Das Buch „Mi, janicsárok“ [Wir Janitscharen, Szépirodalmi, 1969] stellt die Geschichte nicht schematisch dar. Der Weg des Bauernjungen ist kein Triumphzug. Er zieht sich durch feindliche, gleichgültige, durch Emotionen und Mißtrauen infizierte Landschaften. Nicht einmal die zu erobernde Wissenschaft, Kunst und Kultur sind so gefährliche Gegner wie böswillige Fremdheit, Neid, Eifersucht und dumme, eingebildete Untätigkeit des zu betrachtenden klein-

bürgerlichen und intellektuellen Milieus. Die Mißerfolge und Versuchungen des Bauernjungen sind das Symbol des Leidensweges der heutigen Volkshelden. Anstatt sich zu entspannen, aufzutauen und die Welt um die Schönheit seiner sanften, staunenden Seele zu bereichern, wird er immer stacheliger, immer verschlossener. Der Volksheld gerät in eine konkret-wirkliche, feindliche Umgebung, nimmt eine mißtrauische, verkrampfte Haltung an, ist jeden Augenblick zur Verteidigung oder zum Angriff bereit.

Es ist ein empörendes und zu bemitleidendes Schicksal zugleich, ein devalviertes, verzerrtes „Epos“. Diese enttäuschende, gewollt „unmenschliche“, eines märchenhaften historischen Epos unwürdige Umgebung hat den Helden des Volksmärchens degradiert und seines Schmuckes, seiner Talente beraubt. Obwohl der Bauernjunge von Béla Tóth klar sieht, sich nicht betrügen läßt, nicht in die Irre geführt und umgarnt worden ist. Er ist nur untätig, er ist zur Beschauung, Tatenlosigkeit, Passivität verdammt. Sein Leben – wenigstens auf der Laufbahn und im Milieu des Intellektuellen – ist sehr regelwidrig, ist ein „ungesetzliches“ Leben, das von der Woge der Zufälle in die Höhe gehoben, getrieben und zum Stranden gebracht wird. Manchmal hat er seine Kraft, seinen Glauben nötig, denn ihm eröffnet sich Handlungsraum, wenn alle anderen fliehen. Ihm bleibt die politische „schwere körperliche“ Arbeit überlassen, z. B. im Jahre 1956, oder in der Schule der Entbehrungen, wenn er ohne Rüstzeug und nicht geachtet intellektuelle Tagelöhnerarbeit verrichten muß. Er ist ein gelähmter, griesgrämiger, flügelahmer „Janitschar“, der „außer Dienst“ folgende unzufriedene und besorgte Feststellungen trifft: ihm gefällt das vollständige Öffnen der Schleusen nicht, dieses neue trojanische Pferd. Heute können dem Gesetz nach Schäden verursacht werden, die Taktik ist: in die Partei, an die Macht zu gelangen; der hat recht, der an der Macht ist, doch auch hierin hat leider der Bürger alle Vorteile. Der Bürger hat den Proletarier sogar aus der Partie des Proletariats verdrängt. Der „Janitschar“ hält das Reich für sein eigenes, deshalb ist er besorgt, kämpft mit ihm, ist für das Reich böse, weil er Verrat wittert. Er ist von Ekel erfüllt, hat kein Vertrauen zu gewissen Typen von Menschen, zu bürgerlichen Karrieristen. Es kann sein, daß er zu mißtrauisch ist, daß sein Mißtrauen nichts anderes als ein Minderwertigkeitsgefühl, als ein Alptraum ist. Dieses Gefühl scheint aber suggestiv glaubwürdig zu sein. Die Vorgefühle können nicht korrigiert werden, man kann sie nur zur Kenntnis nehmen, und man muß diese Möglichkeiten auch berücksichtigen.

Der gekränkte Mensch hat wohl kaum recht, – der Roman von Béla Tóth stellt nicht den Seelenzustand des Gekränkten, Beleidigten, des Beleidigt-Seins vor, obwohl das Gefühl der Verdrängtheit auch gewisse Kränkungen kann entstehen lassen. Den mißtrauischen, unsicheren Menschen müssen wir aber mit handgreiflichen, reinen Beweisen und Argumenten überzeugen. Es würde sich lohnen, jetzt ausnahmsweise auch der „Überzeugung“ der aus dem „Epos“ herausgefallenen oder wegen ihres eigenen Fehlers herausgebliebenen, ehemaligen Volksmärchenhelden



Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die kleinbürgerliche Frau, Ehefrau hat ihn gequält, schließlich hat sie sich ihn gewählt, doch der ehemalige Janitschar wartet noch, erwartet vielleicht noch mehr als Ruhe, Glück und Friede innerhalb der Familie.

Das Abenteuer der „Fremdheit“. (Meditative Freiheit).

Verfremdung, Fremdheit, Gleichgültigkeit und Langeweile, das Fehlen oder die chaotische Sinnlosigkeit der menschlichen Beziehungen sind nicht nur Mode, sondern auch eine Teilrealität und drohende Gefahr. Wir können uns nicht damit begnügen, die Kritik zu registrieren, die diese Art von Kunst kurz und bündig als neueres Symptom, als Kontinuität der bürgerlichen Literatur auffaßt. Das partikuläre Thema ist eigentlich nichts anderes als das in den Künstlern immer vorhandene Streben nach „Modellschaffung“. Die Fremdheit ist in erster Linie Abenteuer, Experiment, psychologische Situation und Streß. Die Ängste, Befürchtungen aus uns herauszureden, aus uns herauszuschreiben ist die sehr alte, „Freudsche“ Funktion der Kunst, der sogar die modernsten psycho-analytischen Methoden weit überschreitende Zauber. Der sogenannte heutige bürgerliche Roman „verfremdet“ tragisch, ist ein intellektueller Roman.

Legende der Flucht und Reservate. Die „Flucht“ ist in der literarischen Psychologie eine natürliche Geste. Sie ist einer der Handlungstypen der Epik: auszubrechen aus konkreten Situationen, aus dem unerträglichen Seelenzustand, aus der Realität und die menschlichen Inseln, das Glück der Einsamkeit zu finden. Die „Fluchtromane“ sind schon in der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts bekannt. In den heutigen Varianten fehlen der erlösende Frieden, das die dunkle Melancholie zerstreuende Sonnenlicht, die Liebe und die Beruhigung. Hoffnung und Revolte ersticken in einer grotesken Eingeschlossenheit. Die Illusionen von der Inseln der Träume, dem individuellen Garten Eden verfliegen. Hart und rauh ist hier alles, vielleicht noch unwirtlicher als in der Wirklichkeit. Die seelischen Landschaften sind unfruchtbar. Eine geordnete Wildnis, die genau so furchterregend und voller Gefahren ist wie der unbekannte, weglose Urwald. Die Inseln der Seelen sind fremde Welten. Mit eigenen psychischen und moralischen Gesetzen, mit der eigenen Natur und mit natürlichen Kämpfen auf Leben und Tod. Die Flucht ist vergebens und aussichtslos. Sie ist eigentlich eine Selbsterkenntnis und Verbannung, der Automatismus einer psychologischen Welt oder die panische Flucht in den Tod. (Miklós Mészöly: *Jelentés öt egérrel* [Bericht über fünf Mäuse], 1967). Diesem Romantyp konnte man unlängst in einem Roman aus Novi Sad (Újvidék, Jugoslawien) begegnen. Der Roman von Mihály Majtényi „Így is történnéhetett volna“ [So hätte es auch geschehen können] wurde 1968 vom Forum Verlag aufgelegt. Er ist eine traumähnliche, seltsame, melancholische Vision von Paris, von einem Liebesverhältnis, das an den Taumel von Rauschgiften erinnert, von der Versuchung auszuwandern, vom Mißtrauen gegenüber fremden Menschen, Verhältnissen und Gegenständen, von der drohenden Fremde. Das Buch ist die Legende und der sisypheische Mythos der Flucht.

Auch im Novellenband eines talentierten jungen Schriftstellers waren Varianten des Fluchtmotivs zu bemerken. (Géza Szentgallay: *A hosszú távirat* [Das lange Telegramm]. Szépirodalmi, 1969). In jeder Geschichte des Bandes flieht jemand vor seinem Schicksal, vor seinen Verhältnissen. Das „Telegramm“ ist eine Botschaft und eine Nachahmung, der kurzgefaßte Schicksalsroman von zwei Zwillingenbrüdern in der historischen Montage der Ereignisse. Die gelungenste Novelle des Bandes ist „Der ungewohnte Vogel“, deren Motto wie folgt lautet: die Kette ist so stark wie ihr schwächstes Glied. Es ist eine Illegalitätsgeschichte, das Drama spielt symbolisch in einem durch Hunger und Bomben zerstörten Zoo, in dem das des Verrats beschuldigte jüdische Mädchen keine Zuflucht findet. Diese Novelle ist die extrem wilde „Zootragödie“ von Vertrauen und Furcht, Berufung und Menschlichkeit. Man kann sich vom Wahnsinn der Umstände nicht befreien, so lautet das Thema der Novelle „A mentőöv“ [Der Rettungsring], die jedoch schon zu einer anderen Gruppe von Erlebnissen führt.

Die Manien des Milieus. Eine drastische Mahnung des Existentialismus für den ethischen Menschen ist, daß weder die Abrechnung mit der Vergangenheit noch das Leben in der ständigen Gegenwart, also weder die „Wahl“ der Vergangenheit noch die der Zukunft leicht ist. Die Umstände, Bedingungen des Lebens sind sehr streng und unerbittlich. Dieses „Lebensgefühl“ der existentialistischen Kunst in bezug auf die konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse ist klar verständlich. Das Problem beginnt erst dann interessant zu werden, wenn auch die unsere Welt entdeckenden sozialistischen Schriftsteller auf ähnliche Erlebnisse stoßen. Eine schematische Antwort wäre jetzt einfach: ja, diese Strenge ist zum Teil die illusionslose Realität der Wirklichkeit, an sie muß der Mensch sich anpassen; zum Teil aber ist sie die Kraft der noch lange Zeit lebenden Überbleibsel der Vergangenheit, die Macht der alten Verhältnisse. Nur sagt die Literatur dies nicht! Die Werke lassen kaum einen Zweifel daran, daß sie von neuem Zwang in der neuen Umgebung, von ungebeten, die menschlichen Absichten in Fesseln schlagenden Determinationen handeln, und zwar abweisend, „fremd“.

Über fast alle bisher behandelte Werke könnte auch aufgrund des obigen Gesichtspunktes gesprochen werden. Dennoch sind die Werke von Lajos Galambos den „existentialistischen“ Leidenschaften, der wilden, entschlossenen, dem Tode ins Auge blickenden, leidenschaftlich erotisch und fieberhaft schaffenden, männlich harten Literatur am ähnlichsten. Nach dem Roman „Zsilipek“ [Schleusen] verstummt er für eine Zeit. Als ob er selbst von diesem gehetzten, pulsierenden, „zuckenden“ Buch gestört wäre, das die wertlose Geschichte, die elenden Instinkte, den Kampf als Fiebertraum, als pausenlos brennende Wunde empfunden hätte. Auf natürliche Art war er verstummt. Der Epiker Galambos konnte in leichtem Ton erzählen, nach den „Schleusen“ ist nur Schreien möglich, leidenschaftlich, rücksichtslos, unartikulierte. Nicht die Handlung ist wichtig, sondern einige Wörter, Bilder, Gesten, Leidenschaften und Gefühle sind es, die der Mensch in der Geschichte oder außerhalb jeder Geschichte er-



leben und verspüren kann. Dies ist die Sprache des Films von heute. Es ist kein Zufall, daß bei einem Teil der ungarischen Schriftsteller — bei Galambosi, Hernádi, Szakonyi, Gerelyes — der Stil dem des Films so nahe steht.

Im Band „Örök malom“ [Ewige Mühle, 1969] faßte Lajos Galambos drei Kurzromane zusammen. An der „Griechischen Geschichte“ [Görög történet] ist auf den ersten Blick etwas Exotisches zu bemerken. Südliche Leidenschaft, Liebe, Hartnäckigkeit, Haß und Blutrache, all das in der Gegenwart und bei uns in Ungarn. Zu diesem Gefühlsmilieu sucht Galambos ein reales und vorstellbares Milieu. Früher wäre es vielleicht eine Zigeunergeschichte geworden. Jetzt wird das Milieu in der Siedlung der nach Ungarn geflüchteten Griechen mit ihren eigenen Gesetzen, ihren Bräuchen, ihrer heimatlosen, fremden Vertrauenslosigkeit, ihren Vorurteilen und ihrem harten Widerstand das tiefere Erlebnis von Lajos Galambos. Die Liebesgeschichte könnte eigentlich auch eine Parabel sein, die Liebe der Jugendlichen zweier Völker in einer starren, verkrampft feindlichen Umgebung. Dennoch ist nicht dies das Hauptthema, bzw. die mit dieser alten Legende nur am Rande verbundene Stimmung und Lehre. Der „südliche“, mediterrane Mädchentyp ist auch nach der Konvention der Symbole seit der romantischen Typologie der symbolische Typ der direkten, instinktiven, ehrlichen, betrachtenden Frau. Für sie existiert nur, womit sie es zu tun hat, was sie gerade fühlt, sieht, liebt. Sie möchte ihr eigenes Leben leben, ohne sich zu schämen, mit vollständiger und reiner Leidenschaft. Sie versteht nicht, was Tradition, Gesetz, Familien- oder Stammesinteresse ist. Sie stirbt eher, als daß sie die ihr aufgezwungenen, fremden, kollektiven Gefühle verstehen könnte. Aus dem Abschiedsbrief und dem Tagebuch klingt die tragische Klage heraus: die Welt ist erbarmungslos, den Gefühlen gegenüber sind alle taub. Antigone stirbt auch heute, wieder wird sie von den Steinen begraben.

Die Grausamkeit hat viele Gesichter, ist erfindungsreich und unerschöpflich. Die Geschichte ist verräterisch und entblößend. Hinter Ideen, Religionen und Voreingenommenheiten ist meist erbarmungsloser Zwang verborgen. Bei den „Tataren“ fällt uns der Film von Miklós Jancsó „Csillagosok, katonák“ [Sterne, Soldaten] ein sowie ein genauso suggestives, erschütterndes Drehbuch, die Filmnovelle von Sándor Csoóri und Ferenc Kósa „Ítélet“ [Urteil]. Die ethischen Gesetze der „Tataren“ sind einfach, auch ihr Urteil ist nicht zu kompliziert. Das Leben des Erwachsenen ist zweideutig, genau so wie es auch eine doppelte Liebe, d. h. ein doppeltes ethisches Gesetz gibt. Das der „Tataren“: Sieg um jeden Preis, Rauben, Egoismus und alles, was damit zusammenhängt, mit einem Worte das Morden. Das ist auch die Moral der ungarischen Adligen. Sie bringen einander wegen Frauen und Reichtum ums Leben. Sie vernichten auch das Glück des armen freien Bauern János Hála, der jedoch noch an die Moral der Selbstenthaltung geglaubt hatte, stecken sein Haus in Brand. Und János Hála wird ein „Tatare“, um morden und urteilen zukönnen, er schleppt sich unvernichtbar, mit tödlichen Wunden den Herren nach, wird von furchterregendem Haß und Betrogenheit getrieben

wie der „Wunderbare Mandarin“ von dem unstillbaren, leichtsinnig entbrannten Verlangen. Dieses Morden ist die „Manie“ des Milieus, die wilde, heidnische Weltordnung der Tataren. János Hála ist so betäubt, daß man ihn nur mit Gewalt, gebunden, in der Gefangenschaft des Königs Béla, in der Ordnung des Lebens halten kann. Er glaubt nicht mehr an eine menschliche Welt.

Wir sind der Meinung, daß auch das Dózsa-Drama „Ítélet“ [Das Urteil] der Autoren Csoóri und Kósa hierher gehört. Das „Urteil“ ist ein mehrschichtiges, mehrdeutiges Werk, dementsprechend sind in ihm die Elemente mehrerer Genres vermengt. Es ist ein tragisches historisches Rundbild, eine riesige feurige Vision, eine drohende und beklagenswerte Parabel, eine stolz betrauerte Realität. Dózsa ist auch eine Tragödie des Volkes. Ein Memento. Ein überwältigendes Denkmal für die niedergeschlagenen Bauernkriege. Die lyrisch feine, vibrierende Nervosität läßt auch die undeutlichen, verschwommenen Umrisse der dritten literarischen Gattung der ekstatischen und neurotischen Glut erkennen. Das „Urteil“ ist auch ein profanes, bäuerliches Mysterienspiel, das Mysterium der Urteilsfällung. Dózsa leidet als Christus, ist mit dem Glauben eines Messias gewappnet. Er wird gefoltert und zum Tode verurteilt, weil er über Lebende und Tote zu richten wagte. Dózsa mordet, urteilt weinend und leidend. Die Umstände zwingen ihn dazu, er muß den Mythos, die Rolle eines Erlösers auf sich nehmen.

In der „dritten“ Parabel von Lajos Galambos wird ebenfalls der Sinn von Wahrheit und Urteil auf die Waagschale gelegt (A falanghe elött [Vor der Falanghe]). In der Geschichte wird der spanische Bürgerkrieg zusammen mit dem Andenken an Máté Zalka, Hemingway und Kolzow heraufbeschworen. Die Schriftsteller kämpfen natürlich auf der Seite der Republikaner; in der Handlung sind sie die Garanten für Humanismus und Gerechtigkeit. Diese ihre Rolle ist notwendig, denn gerade die Republikaner richten einen neutralen Spanier hin, der nicht ganz schuldig und auch nicht ganz unschuldig ist. Seine größte „Schuld“ ist die, daß er an die Front der Gegner geraten ist, daß er neutral war, als er sich hätte entscheiden müssen, oder daß er sich früher entschieden hatte, als er schon frei hätte wählen können. Der Mensch lebt in einer Bedrängtheit, schreibt Galambos, nur der wird nichts zu erleiden haben in dieser Welt, der jedem dient. Der Mensch mit Idealen kann nicht wissenschaftlich, objektiv sein, — er beruft sich auf Engels —, die Klasse ist ein Begriff, der Mensch eine Nummer. Nie kann die Wahrheit Nationen und Menschen schändigen und unterdrücken. Wo es das Ausgeliefert-Sein gibt, wo anstelle des Lebens der Tod das Gesetz ist, gibt es keine Gesellschaft und keine Jugend. Der symbolische Kontrast der „Tataren“ teilt auch jetzt die komplizierten Situationen in zwei Teile. Man hat dem Leben zu dienen. Doch wie?! Mit dem Tod? Wir erwarten keine Antwort, obwohl ein gesellschaftliches Gewissen uns hoffnungslos beruhigt: wer ist ganz ohne Schuld? Man müßte zuerst die erbarmungslosen Verhältnisse erleichtern.



Die Umgebung der Manien. In unserer Welt nehmen die „modernen Manien“ immer mehr zu. Sonderbare Willensäußerungen, Ideen und Wahnvorstellungen, die gewalttätig indiskret sind, schaffen um sich herum eine Welt, eine Realität. Manchmal ist diese Realität nichts anderes als die Tyrannei, die Projizierung eines Seelenzustandes, einer maniakischen inneren Ordnung oder Unordnung. In jedem Fall haben Phantasie und Manie die Welt entstellt. Und es bleibt in diesen Romanen für immer offen, was von dem erbarmungslosen oder idyllischen Milieu hartnäckig materiell oder was nur Produkt der Phantasie ist. Das Milieu der Manien ist häufig eine behütende Zuflucht, irgendeine seelische Provinz, eine erträumte, geschaffene, hartnäckige menschliche Welt. Oder die Vision der Furcht, ein erdrückendes Spiel, ein heraufbeschworenes Ungeheuer, die Fiktion der feindlichen Umstände.

Bulesu Bertha schreibt in seinem Roman „A bajnok élete“ [Das Leben des Champions, 1969]: „er handelt von uns, von den Menschen, die das 20. Jahrhundert aufbauen und schaffen wollen“. Der Sport des neuen Lebens ist die schöpferische Lebensform, das hervorragende Ergebnis gegenüber der Mittelmäßigkeit, und das kann man als Amateur nicht mehr erreichen. Der Champion ist ein junger Mann von heute, der sich mit aller Energie auf die große Leistung vorbereitet. Er wird zum Sklaven, zum Besessenen dieses Ziels. Er ist erbarmungslos, ehrlich, wenn man so sagen kann oder darf, „rein“ egoistisch. Er nimmt auf nichts und niemanden Rücksicht. Er bemerkt die Wirklichkeit um sich herum nicht. Die Geschichte braust an ihm vorbei, 1956 berührt ihn nicht, obwohl er fast selbst sein Opfer wird. Er trainiert wie ein Besessener, bereitet sich auf die Meisterschaft vor. Das ist schon eine unmenschliche Askese. Er verarmt langsam, wird leer; sein Leben, seine Realität wird zu einem grauen Höhlendasein. Er ist den Menschen, seinen Kollegen gegenüber mißtrauisch, verliert seine Freunde. Ihm ist das „bläuliche städtische Vibrieren“ und alles verdächtig, was seiner Meinung nach das Ziel verhüllt oder hinausschiebt, was ihn von seinem gewählten Weg abbringt. Die Manie der Meisterschaft entwickelt sich jedoch nicht nur in ihm. So sind auch seine Kollegen, die „Hilfsmagazinverwalter“, die ausgebrannten, alten, heruntergekommenen Champions, die keine andere Rolle mehr haben, als die Talente bei der Entfaltung zu behindern, den leichten Erfolg zu hassen. Man hat den Eindruck, als ob es Gesetz wäre, jedes Gefühl, jede Freude und Schönheit in dieser Welt auszurotten. Es gibt keinen anderen Weg: es gilt, jeden zu besiegen, auf Rache folgt Rache, aus dieser Tretmühle können die Menschen kaum befreit werden. Der junge Champion von Bulesu Bertha ist eine tragische Figur, weil er notwendigerweise allein bleibt, er kann kein wahrer Mensch sein. Das Gesetz der Meisterschaft ist unerbittlich und hart. Manchmal strauchelt er, kann er die Lieblosigkeit nicht ertragen. Die Menschen wenden sich von ihm ab. Die Gemeinschaft der „erfolglosen“ Jugendlichen ist keine warme Gemeinschaft; ihr trauriges, leeres Zusammenhalten, die Liebeleien und das Trinken macht sie, die noch hartnäckig standhalten im Wettkampf des Lebens, eher schwach denn stark.

Im Roman geraten Leben und Erfolg, das schöne Leben und der Erfolg in Widerspruch zu einander. Der begabte Mensch kennt sich unter den Gesetzen seiner Umgebung nicht aus. Es ist für ihn unverständlich, daß die, die viel und gut arbeiten, einsam sind, daß die Erfolge tragische Vergehen sind, und daß der Sport eine endlose Sisyphus-Vorbereitung, ein Training ohne Ende ist. Denn man muß immer neue Schläge erlernen, immer erbarmungsloser und härter zuschlagen. Die Mühle dreht sich, man kann nicht aufgeben. Diese Umgebung, diese erbarmungslose Wirklichkeit ist von der „Manie“ des Sportgeistes geschaffen worden.

Die lähmende und wahnwitzige Illusion der Manie scheint nicht selten ein Vorrecht, eine Auserwähltheit zu sein. Hier ist eigentlich von einer heilenden und lebenerrettenden Psychose die Rede, auch die krankhaften Situationen und Vorstellungen können das Leben währende Illusionen sein. Diese Romangestalten sind verblüffend realistisch, schaffen um sich herum Gewissen, Mitleid und Durcheinander. Sie glauben an ein einziges Leben; „schöpferisches“ Planen, schöpferische Experimente sind für sie die einzige natürliche Lebensform und Atmosphäre. Das Selbstporträt einer interessanten und „manischen“ Generation wird von Péter Zimre in einigen Skizzen und Geschichten umrissen (Nápolyú [Die Sonnenkanone], 1968). Seine jungen Helden sind von jugendlich sympathischen und unbegründeten Ambitionen erfüllt, sie träumen und warten auf das Wunder, auf Erfolg und Anerkennung. Man hat manchmal den Eindruck, als ob sie nur sich selbst, Kraft und Natur ihrer Begabung in Versuchung führen würden, als ob sie sich nur deshalb untätig herumtreiben würden, weil sie sich nur schwer zu einer „gewöhnlichen“ Arbeit aufraffen könnten, als ob sie den Augenblick hinausschieben würden, in dem sie in die Reihe treten müssen, in die gleichförmige Ordnung, in die streng organisierte Welt der Erwachsenen. Ihnen tut die glückliche Unordnung, die ein wenig selbstquälerei-Verantwortlichkeit, Freiheit der Vorbereitung und Unentwickeltheit leid. Die Wirklichkeit um sie herum ist ein Kaleidoskop von Bildern, Frauen, Gesichtern von Erwachsenen, kleinen Episoden, Stimmungen, „Etüden“. Péter Zimre variiert ein altes Thema interessant, wenn auch nicht überzeugend, nicht inhaltsreich genug. Das Problem ist spannend, es lohnt sich, darüber nachzudenken. Die Frage könnte vielleicht wie folgt formuliert gestellt werden: kann man „grau“ leben, kann man auf das sinnvolle Leben, die schönsten Leistungen, die schöpferische produktive Arbeit verzichten, wenn man schon weiß, worauf man verzichtet, wenn man schon einmal die Freuden der Freiheit und der schöpferischen Lebensform gekostet hat. Einst war dies das in Fesseln schlagende Erlebnis der gesellschaftlichen Unterschiede, Péter Zimre beschreibt es jetzt wieder als Generationenproblem. Es stimmt zwar, daß das lange Zögern, der Zweifel, das Abwarten von einem äußeren, stärkeren Zwang entschieden wird, doch verursacht diese nicht-persönliche Entscheidung so auf natürliche Art und Weise einen Erdrutsch, eine ethische Katastrophe, eine bittere Enttäuschung.



Von den Novellen des Bandes „Körkép 69“ [Panorama 69] zeigen noch Werke von István Csurka und Miklós Mészöly eine „fremde“, unverständliche, kleinliche oder häßliche Außenwelt, die aus einer inneren Vision, Stimmung oder individuellen „Manie“ entstanden ist. Die „spielenden“ jungen Männer bei Csurka („Mi újság Pesten?“ [Was gibt es Neues in Budapest?]) nehmen Abschied vom Budapest ihrer Erinnerungen und Freuden, lassen jene Außenwelt nicht in ihr Spiel hinein, die gleichgültig und mißtrauisch, gemein und roh ist, die sie ihrer Meinung nach aus sich verstoßen hat, denn sie konnten nicht ihr Lebensziel, die Universalität, erreichen. Die Probe von Abschied und Flucht, das Spiel mit dem Sich-Absetzen dienen nur dazu, sich bewußt zu werden: ihr Schicksal, ihr Leben und ihr Glück tragen sie immer in sich. Die Provinz – von der Camus und Kardos sprechen – ist in ihnen. Auch in einer anderen Novelle von Miklós Mészöly ist die Realität roh, rau, verwundend und klagend. Dieses bedrückende Milieu ist die Erinnerung an den Flohmarkt von Kolozsvár (Klausenburg), an eine „gegenständliche“ Welt, in der alles feindlich und verfolgend ist, lauter Schmutz, hungriges Elend, nur Haut und Knochen, eine depressionenhafte Bedrücktheit und ein Aufschrei, die weinenden Qualen einer verklemmten Katze.

Der Roman von György G. Kardos „Avraham Bogatir hét napja“ [Sieben Tage des Avraham Bogatir; Magvető, 1968] war Überraschung und Erfolg zugleich. Der „Erfolg“ bedeutet noch nicht einen besonderen Wert, doch weist er auf eine Art von Publikumsbedarf hin, auf ein interessantes Thema und viele berührende Aktualitäten. Der Autor, das war sein erstes Buch, wurde von guten Kritiken empfangen. Sein realistischer Stil, seine kühne Themenwahl, seine kritische Haltung gegenüber den verständlichen, doch nicht akzeptierbaren Voreingenommenheiten, gegenüber dem zionistischen Nationalismus und Terrorismus wurden gelobt, – und das nicht unverdient. Der im Westen stärker werdende Faschismus, der Rassismus und die Terroraktionen der israelischen Nationalisten haben die auf der ganzen Welt modischen sogenannten „jüdischen Romane“ blutig aktuell gemacht, die natürlich nicht nur auf die Thematik beschränkt werden dürfen. Zweifelsohne haben diese Werke etwas Gemeinsames. Memento-Werke und betrachtende Bücher handeln im allgemeinen von der Verfremdung, vom Zerfall der Persönlichkeit, von der Aggressivität eines fremden, feindlichen Milieus. Es sind sich selbst kennlernende, abwägende, ethische Normen und neue Werte suchende Romane. In jeder Kunst bleibt nur erhalten, was auch allgemein menschlich ist, was das Zufällige, den Partikularismus durchbricht. Das ist jedoch nur möglich, wenn es starke Wurzeln schlägt, wenn es irgendwohin gehört, wenn es eine Atmosphäre, eine spezifische Landschaft, einen Werktag und Feiertag, wenn es einen „Lebensstil“ hat.

Der heutige amerikanische jüdische Roman ist fast identisch mit der Weltliteratur, sowohl was das Thema als auch das Niveau anbelangt (Mailer, Belle, Malamud, Wallant). Charakteristisch für ihn sind im allgemeinen „Duplizitäten“, die Duplizität einer inneren und einer äußeren Welt, die feindliche Konfrontation von Persönlichkeit und Gegenständen,

von Gegenwart und Vergangenheit, von alten Erinnerungen der Urheimat und der verständnislosen Gleichgültigkeit der fremden Umgebung, die feindliche Fremdheit gegenüber der in der Seele lebenden Heimat und Realität. Diese tragische Gespaltenheit ist eigentlich die Bewahrung von etwas Ganzem, von einer Komplexität, einer „Totalität“: sie ist die mögliche Humanität, das bewahrte Humane. In der ihrer Gefühle beraubten, hastenden Neuen Welt ist das Schwerfällige, das Emotionale, das Gefühl der Fremdheit fast ein Wert. Sich nicht vermischen, protestieren, die Realität dem in der Seele bewahrten Land gleichzumachen, das ist ein umfassendes Erlebnis. (Camus: Das Exil und das Reich).

Eigentlich sucht György G. Kardos für dieses Erlebnis einen Schauplatz und findet glücklicherweise ein spannendes, konkretes, realistisches Modell. In diesem Buch scheint alles authentisch und real zu sein. Der Schriftsteller baut aus persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen. Dennoch ist der Roman „Sieben Tage des Awraham Bogatir“ eher eine Vision, ein biblisches Mythos. Er handelt von den biblischen „sieben Tagen“ der Mythologie einer neuen Schöpfung der Welt, von den Anfängen bis zum Ende der Schöpfung, vom Dunkel und von der Öde — mit denen auch der Roman über Awraham Bogatir beginnt — bis zur nahen Realisierung Israels. Die Geburt besteht aus Wehen, Blut und Schmutz, auch nach der Geburt von Adam war die Menschheit dreiunddreißig Generationen hindurch unrein, bis endlich der Gott Abrahams sprach, d. h. bis auch in Abraham Gott geboren wurde. Der Roman von György G. Kardos schließt an den Mythos von Abraham an, denn der Vater hatte Israel, das Land, geschaffen, das Erec, wie es hebräisch liebkosend genannt wird. Die Einbeziehung der Mythologie in den Roman ist Bestimmung, Berufung, Sendung und kein Gleichnis. Als ob ohne das Durchdenken von Rollen und ihr Abspielen keinerlei Lebensform möglich wäre. Es ist ein zielbewußtes, „engagiertes“ Leben, ohne dieses Formen von Rollen wäre es vielleicht unvorstellbar. Die Sonderling-Ungebundenheit ist formlos und hat keine Traditionen. Sie kann überraschen, siegen, hat aber keine Zukunft, da sie gestaltlos und unnachahmbar ist. Thomas Mann denkt ironisch und von der Zeit verzaubert über den Vater-Mythos, über die Untrennbarkeit der Zeiten, die wunderbare Wiederholung der Rollen nach. Der Glaube hängt mit dem Ziel der Menschheit zusammen, die konkreten Rollen und Sagen sind vertauschbar. Es ist gleichgültig, was wem passiert ist, Abraham oder Jakob; ob Abraham Gott darstellt und Jakob Abraham nachmacht. Wesentlich ist nur, daß all dies sich einmal zugetragen hat, und es so geschehen mußte, daß irgendjemand wieder die biblische Tat begehen muß, wenn er biblische Folgen haben will. Der biblische Vater ist nicht in allem vollkommen, häufig gerät er in lächerliche, zwiespältige Situationen; Thomas Manns Jakob ist manchmal ein brummender, schwacher, schamhafter Greis, mit dessen Beinamen „Israel“, mit dessen Hinken, mit der Legende des Kampfes mit Gott oder dem Engel so viele zweifelnde, verzeihende familiäre Verdächtigungen verbunden sind. Auch der Awraham von Kardos erhält einen unterscheidenden Beinamen wie alle Vorfahren bisher. Er ist der „Ha-



schischraucher“, und mit diesem Namen verspottet ihn manchmal auch sein Nachbar, der häßliche, hinkende, fette Jichok (Jakob). Der Übername „Haschischraucher“ deutet auf ein zweifelhaftes Abenteuer Awrahams hin, von dem man nicht mit Sicherheit wissen kann, ob Gefahr für sein Leben gedroht hatte, oder ob er nur in das Netz von Homosexuellen geraten war.

Awraham Bogatir ist ein angesehener, anständiger „Herr“, Bauer, ein strenges, fast schon furchterregendes Familienoberhaupt, doch kein makelloser Mann. Seine Zanklust, sein Fluchen und seine Enthaltensamkeit seiner Frau gegenüber (der biblische Abraham hatte sich seiner Frau jahrelang nicht genähert!), befriedend-schmeichlerische Natur, seine Neutralität, die Geduld den Feinden seines Volkes gegenüber, die zweifelhafte „Weisheit“, die ihn vom aktiven Kampf zurückhält, sein snobistisches, galantes Hofieren der russischen Emigrantin gegenüber, verzögert wenigstens so sehr den Aufbau Israels wie die Friedfertigkeit des Richters Jehramel, seine Erniedrigungsleiden wie Christus, oder die selbstgefällige Voreingenommenheit der jemenitischen Juden, der Schwarzen. Auch Bogatir hatte seinen Sohn geopfert und würde den zu ihm fliehenden „schwarzen“ David erretten. Doch zerstören Liebe und Opfer genau so alles wie Haß und Vorurteil. Sowohl David als auch Awraham wollten Gutes, sie bringen einander zu Fall. Diese beiden Generationen, der noch halb russische Bogatir aus Charkow und der Junge aus dem Jemen, David, können einander nicht erretten. Galiläa wird von den dort geborenen Jugendlichen, von den Gesunden, Freien, Ehrlosen aufgebaut werden, die sich auch symbolisch zum Nahkampf rüsten. Awraham hat keinen Platz mehr auf dieser Welt, und das kann er gar nicht begreifen. Am siebten Tag ruht er, durchwandert unruhig die Schauplätze seines Lebens, erinnert sich zurück, russische Wörter brechen in ihm hoch, sein Wagen bringt ihn den letzten Weg, in glühender Hitze nimmt er Abschied von seinem bisherigen Leben. Er sieht alles teuflisch elend und furchterregend „fremd“.

Auch im Roman von György G. Kardos meldet sich die Verfremdung in mythischer Form. Sie ist mehr als Lebensgefühl, Langeweile oder Ekel. Bellow findet vielleicht den treffenden Ausdruck. Er verwendet einen jiddischen Ausdruck, er bezeichnet die nicht gesagten Repliken, die in Gedanken vorgestellten Taten, erdachten Szenen, Komplikationen, Dramen, die vielen möglichen Variationen der Ereignisse und Einmischungen als „Trepwerter“. Awraham Bogatir stellt sich seine dramatischen großen Zusammenstöße, ja sogar seine Flucht nur vor, er erlebt sie in Gedanken. Die Wirklichkeit war ihm eigentlich immer fremd. „Schrecklich sind die Dinge“, die Losungen, die Kurzsätze, die Taten. Und schließlich verweist György G. Kardos am Anfang mehrerer Kapitel auf das biblische Mythos. „Es gibt nichts Neues unter der Sonne. Was es einmal gab, wird es wieder geben.“

Die Gewalt der Formen. Sich entfernende Abstraktion. Von den neuen Prosaexperimenten haben die Werke von Gyula Hernádi die größte Diskussion ausgelöst. Er experimentiert mit der extremsten form-

suchenden, neuen Betrachtungsweise, mit einer neuen erzählerischen Technik. Dadurch löst er eine verständliche Antipathie seinen Werken gegenüber aus. Der Leser hegt immer einen Verdacht, besonders wenn er nicht informiert ist, wenn er nicht eingeweiht ist in die Absichten des Schriftstellers. Von der Kritik wird im allgemeinen alles Verschwommene, Ungewöhnliche aufgebracht aufgenommen. Nur ist das Neue meistens mehr oder weniger dunkel, unverständlich. Hernádi erleichtert die Wertung und das Verstehen nicht, er bewegt sich auf den Grenzgebieten zwischen Verblüffung und Spiel, ist manchmal ernst, dann erdrückend überladen, will eher nur nervös machen als wirken. Man ist es gewohnt, daß die Literatur in der Regel den Verstand, die Gefühle oder die Phantasie des Menschen beschäftigt. Bei ihm kann man nicht genau wissen, was er will. Vielleicht hat der Verfasser es selbst noch nicht entschieden, oder aber er versteckt sich vor der konkreten Bezeichnung hinter Abstraktionen und in abstrakte Formen. Hernádi vergleicht seine Bilderanalogie, seine Formensprache mit der Metapher des Gedichts, und ich glaube, daß er es mit Recht tut. Er bringt abgebrochene Gedanken, lyrische Gefühle; die Aussage, die manchmal nicht mehr als eine unsichere Impression ist, erscheint in Bildern, Lauten, Visionen, Detailformen, im Rhythmus. Hernádi gibt sich nicht mit dem verbalen Ausdruck zufrieden, er verwendet die Wörter schamhaft oder zweifelnd. Bei ihm sind keine farbigen Landschaften, malerischen Beschreibungen, erkennbare Schauplätze oder Situationen zu finden. Er zeichnet kein Porträt, analysiert keine Charaktere oder Handlungen. Sein Stil ist der Sprache des Films ähnlich. Er befragt wortlose, stumme Bilder, die Wirklichkeit, die gefühllosen Gegenstände der Welt, den harten Stoff, die in den Gesichtern von Attila József auf dem Menschen lastenden und genauso einfachen, gefühllosen psychologischen Lasten, die „weichen“ Determinismen. Einmal schafft er ein Werk aus „Ruhe und Schrei“, ein anderes Mal bildet er seine „Sätze“ aus einer trockenen und üppigen geometrischen Vegetation. Die Welt, die Atmosphäre des Buches „Százaz barokk“ [Trockener Barock, 1968] besteht aus geraden und gebogenen Linien, Wellen, Flecken erschreckenden und unerkennbaren fremden Gegenständen, drohenden und beruhigenden Dingen, Chaos der Reise und Ordnung der Berge, aus Schichten, ermüdenden Ähnlichkeiten, Schatten und Härten. Er weiß, daß die Dinge letzten Endes doch „genau“, zuverlässig sind, er möchte definieren, ist aber nicht mehr dazu imstande, weil die Wahrheit der Erlebnisse, der Phantasie stärker ist. Die Phantasie aber zersetzt die Formen, verzerrt alles, so ist die Welt eine „Augenentzündung“, eine neurotische neurasthenische Drohung und Fremde. Hernádi kämpft mit den gefühllosen, charakterlosen Gegenständen, mit den Formen, blickt allem – abstrakt – ins Auge, was nicht menschlich, was seelenlos, was tödlich ist. Er verbirgt sich hinter Masken, flieht hinter Tiermasken. Er vermag nur mit Vergleichen, Analogien zu sprechen, eine derartige „sich selbst enträtselnde“ Analogie zu ihm ist Franz Kafka.

Von den Bestrebungen Hernádís stellt sich auch im Roman „Sirok-kó“ [Schirokko, 1969] nicht mehr heraus. Die psychologischen Hinweise



sind offener; unverhüllt ist der Roman die Parabel der Entstehung des Faschismus, sozusagen als gesellschaftliche Paranoia. Seine Sprache ist noch seltsamer als die der bisherigen Werke. Hernádi gibt auch einen Schlüssel zum Buch. Irgendwo existiert eine Sekte, die der „Quaker“, in der jeder einzelne Mensch in einer von ihm erfundenen Sprache mit seinem Gott spricht. Die wichtigste Ursache für das paranoide Irrewerden, das Sterben, ist die, daß der „arme Lazarus“ niemand in seiner Umgebung versteht, und nichts davon versteht, was ihm zustößt. In ihm bildet sich eine Furcht heraus, er fürchtet sich vor dem Tod, wehrt sich in tierischer Panik. Es gibt aber keine Rettung, das um ihn gesponnene Netz ist unzerreißbar, ist schrecklich logisch, mörderisch unmenschlich. Er stirbt einen schrecklicheren Tod, in Lazarus wird der Mensch ermordet. Die Formensprache des „Schirokko“ ist die „erfundene“ Sprache der immer mehr zunehmenden Panik: der Sturm des Schirkkos weht lautlos, bläst die Möglichkeit der Deutbarkeit der Dinge und Menschen hinweg. Nur die vergrößerten Dinge „der Poren und Körnchen“ existieren, der „tatenlosen Gleichgewichtszustände“ und „nicht prophezeibaren Varianten“. Der „Schirokko“ handelt auch von den Gefahren der unverständlichen Verhältnisse, ist die Hallutination und Wahnvorstellung der Einsamkeit.

### Die Fallen des Individuums

Märchen. Die Märchen von heute sind absurde Parabeln. Der Weg der modernen Märchengestalten schlängelt sich durch sinnlose Verhältnisse und verzerrte Wahrheiten hindurch. Dieser Weg ist voller Gefahren, Todesfälle, grotesker Abenteuer, Ereignisse, die dem Märchenhelden zustoßen, die er analysieren, kennenlernen kann, denen gegenüber er aber ohnmächtig ist, die unabhängig von ihm sind. Er hat kaum emotionale, psychische, bewußte und aktive Beziehungen zu ihnen. Das absurde Märchen von heute ist eine intellektuelles Abenteuer, die Fiktion der Fremdheit des betrachtenden Individuums. In diesem Genre können die Bücher von zwei sehr begabten ungarischen Schriftstellern aus Jugoslawien erwähnt werden. Der Novellenband „Várószoba“ [Wartezimmer; Fórum, Novi Sad, 1968] von Zoltán Varga und der groteske Roman „Kétéltűek a barlangban“ (Amphibien in der Höhle; Symposion-Bücher, Novi Sad, 1968) von Sándor Gion. Ist eine Verteidigung gegen die absurde Realität möglich? Varga und Gion möchten unter den künstlichen Voraussetzungen des Absurden diese Möglichkeit finden und herausexperimentieren. Vom Absurden kann man nie wissen, was es eigentlich ist; ist es gut oder böse, sinnvoll oder sinnlos. Einen einzigen Schutz gibt es, und das ist die psychologische Verteidigung, die Ruhe, das Sich-Abkapseln, das Spiel, das Erleben von Augenblicken, der Zeitvertreib und die Möglichkeit, das Warten und die sinnlosen Situationen zu vergessen. Es ist möglich, daß das Bergsteigen nur eine Illusion ist, und jedes Eldorado nur eine Zwangsvorstellung ist. Es ist wahrscheinlich, daß die Bergsteiger, die sich vom Boden lösen, zu Opfern ihrer Illusionen werden. Sie können aber nicht anders handeln, jeder „Dichter“ will sich aus

dem Luxusgefängnis befreien. Die Parabel von Zoltán Varga ist ein intellektueller Aufstand; der Autor läßt die Schönheit des intellektuellen Aufstandes, der Verantwortung und der Flucht aufblitzen, und ist gezwungen, von der Hoffnungslosigkeit, von den Fallen des individuellen Losgerissenseins zu schreiben. Sándor Gion erklärt die Parabel des „Amphibien-Seins“ wie folgt: „Der Mensch muß in einer komplizierten, feindlichen Umgebung für sein Dasein kämpfen. Es muß also die Zahl der Gedanken vermehrt werden, denn die Gedanken verändern den Aggregatzustand der Gegenstände“. Der Erste Klub der Amateurbergsteiger ist der Klub von spielenden jungen Leuten, wo man sich nur mit nutzlosen Dingen beschäftigen kann, denn „heute sind nur mehr die nutzlosen Dinge beständig“. Im Leben gehört den mittelmäßigen, geschickten Menschen die Zukunft, der Klub der „Denker“ schließt sich jedoch auf groteske Art und Weise von der Zukunft aus. Am Ende des Märchens wurden mit dem ehrlichen kleinen Rahmanovics zusammen auch die „nutzlosen Dinge“ beerdigt.

Schicksale. Das Denken kann nur persönlich, individuell authentisch sein wie der Tod, die Veränderung von Bekehrung, Glaube, Leben und Bewußtsein. Jedes Schicksal hat sein individuelles Motiv, das macht es real. Die modernen Literaturen suchen fast krampfhaft diese Soderrealität, die Anzeichen der Persönlichkeit, je hartnäckiger desto realer die Gesellschaft und desto institutioneller die Gemeinschaft ist. In der Reihe der ewigen Gleichnisse des Lebens wiederholen sich das Erlebnis und das Problem des Unterschiedes zwischen Individuellem und Allgemeinem, dem „Ich“ und dem „anderen“. Es gibt Zeiten und Werke, in denen die intellektuellen Befürchtungen, das Fragen aus Anspruchslosigkeit, Unvorbereitetheit oder panischer Angst bewußt vermieden wurden. Lange Zeit aber kann die Literatur diese Aufgabe nicht hinausschieben, und immer wieder beginnt sie zu fragen, zu antworten. Sie wählt aus, unterscheidet, formuliert neu, nuanciert und präzisiert.

Das „Schicksalserlebnis“ der heutigen ungarischen Literatur ist ein interessantes intellektuelles Gebilde. Es hängt mit dem ethischen Denken, mit Hoffnungen, Glauben, mit Enttäuschungen und Desillusionierung zusammen. Der Intellekt vermag alles zu erklären, doch wurde diese individuelle Revolte für das Individuum zu einer Falle, zu einer tatenlosen Zelle. Der Gedanke stellt Anforderungen, man muß seinen besonderen Weg zu Ende gehen, im entgegengesetzten Fall löst er Unzufriedenheit und Unruhe aus. Nach dem zugegebenen Fiasko kann befriedigte Ruhe, reinigende und umgestaltende Resignation folgen. Das „Schicksalserlebnis“ ist eigentlich ein gläubiges, intellektuelles Gleichnis, das suggeriert, daß von Irrtum und Fall das Auffinden des Guten und der Sieg nie weit entfernt sind, daß der Mensch sogar aus den finstersten Tiefen der Schuld und des Hasses zur Güte und zur Liebe gelangen kann. Die ethischen Alternativen sind für jeden Fall „menschlich“, und weil sie menschlich sind, können sie nicht allzu weit voneinander sein.

Mészöly überzeugt in seinem Gleichnis von der „Bekehrung“ sich selbst und auch den Leser von der Kompliziertheit des menschlichen



Gesetzes. Der Mensch vertraut auf das Gesetz, auf die Existenz der ethischen Wahrheit, auf ihre Freiheit. Er will etwas Gutes, und deshalb ist er voreingenommen. Jeder zieht einmal aus auf seinen Weg nach Damaskus, um sich bekehren zu lassen, also um blind zu werden, um besser zu sehen. Jedes Leben führt auf diesen Weg, wo es auch verwurzelt, wo es auch verankert sei. Saulus wußte lange nicht, daß er, wenn er die Christen verfolgt, die Liebe einholen will. Die in ihm entstandene Leere treibt ihn unruhig und phanatistisch auf den Spuren der Galiläer. Nach dem Text des neuen Testaments: „Saulus, Saulus, warum verfolgst du mich? Schwer ist es für dich, gegen deine Triebe zu handeln“. Da er dann siegt, bleibt er allein, wird er von der glücklichen und verzweifelten Einfachheit umgeben. Die Meditation ist einstweilen zu Ende, eine Phase der Metamorphose des Individuums ist abgeschlossen. Im Roman *Mészölys* kommt eine sonderbare Landschaft und eine epische Form zustande. Der seelische Schauplatz ist die Verwirrung von alttestamentarischen Tagen und Nächten. Unerträglicher Sonnenschein, Hitze, Licht, Steine, Schweiß, Staub, die Kälte von schlaflosen Nächten, alles zusammen errettet Saulus.

Eine andere Antinomie des individuellen Daseins analysiert Gábor Thurzó in seinem Roman „Egy ember vége“ [Das Ende eines Menschen; Magvető, 1968]. Ein jeder Mensch lebt unter bestimmten Verhältnissen, in Beziehungen, im Netz von ethischen Prinzipien, Lebenszielen oder Wahnideen. Die Bekehrung des die Christen verfolgenden Saulus ist eigentlich die Erkenntnis dessen, daß er die Christen liebt, ist die Nostalgie des Verfolgers für die Verfolgten. Thurzó denkt über den verwechselbaren ethischen Widerspruch zwischen Opfer und Egoismus nach, im Rahmen eines prädestinierten bzw. gewählten Schicksalsdilemmas. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist ein moralisches und ein verwandtschaftliches Band. Nur der Tod kann diese Beziehung verändern. Die Welt der Pflichten ist eine strenge Welt. Sie ist ermüdend und revoltierend. Die zu viel fordernde Liebe kann vom Haß, das ständige und zwecklos scheinende Opfer vom verlockenden, natürlichen Egoismus abgelöst werden. Unser Aberglauben und unsere Wahnvorstellungen verzerren zwar, bedeuten für den Menschen eine Sklaverei, zur gleichen Zeit aber stellen sie auch einen Schutz dar. Das Sich-Abfinden, das Hinnehmen des Schicksals ist auch eine relative Ruhe. Gábor Thurzó wählt eine Situation, in der die richtige, „schuldlose“ Entscheidung unmöglich ist, aus der es keinen problemlosen Ausweg gibt. Wir sind vom Leben anderer abhängig, — und man kann nie entscheiden, — schreibt der Verfasser am Ende der Geschichte, — was wichtiger ist, unser eigenes Leben oder das anderer. Mit dem „Ende eines Menschen“ wird nur der Mangel größer, das Gleichgewicht wird gestört, mit dem Tode anderer wird nichts gelöst, niemand kann frei werden — Leiden und Trost bilden zusammen das Leben. Jolika war glücklich, solange sie für ihren kranken Vater „Opfer“ gebracht hatte, solange sie als unabhängiges altes Fräulein träumen, hoffen konnte, sich selbst leid tun und anspornen konnte. Ihr ganzes Leben beruhte auf diesen schwarzweißen Kontrasten; dem Gleichgewicht zwi-

schen dem Neger-Untermieter und dem weißen Opferhahn, dem Mochusgeruch des Badewassers und dem blutigen Auswurf ihres Vaters, der selbstvergessenen Koketterie und der Enttäuschung, ihrem unbefriedigten elastischen Körper. Mit dem Tod des Vaters ist das Gleichgewicht zwischen Freuden und Trauer, vibrierenden Situationen und Hoffnungen gestört. Die Gewißheit ist auch für Jolika gleichbedeutend mit dem Tod.

András Polgár stellt in seinem Werk „Tolókocsi“ [Der Rollstuhl; Szépirodalmi 1969] das Erlebnis des Eingeklammertseins, der Gefangenschaft einfach, unmittelbar und mitleidsvoll dar. In den ethischen Gebundenheiten, in Liebe, Opferbereitschaft bemerkt er auch die erbarungslosen, fremden Momente. Die Welt der Pflichten ist häufig nicht anziehend genug und nicht selten sinnlos. Es können unmenschliche, belastende Beziehungen entstehen, in denen das Lächeln, die Schönheit und das Leben zugrunde gehen können. Er beschreibt das Schicksal von aneinandergeketteten Menschen, die nur von Mitleid, quälender Diskretion, Tatenlosigkeit und Feigheit zusammengehalten werden. Der „Rollstuhl“ ist eine absurde „Tragödie“, ein Leiden ohne Schuld und Katharsis. Seine Helden können von niemandem erlöst werden, auch durch die Entstehung von Liebe, Freundschaft, von emotionalen Beziehungen nicht. Die Kraft der Bande ist stärker. Aus den emotionalen Sympathien kann kein dauernder, erlösender, neuer Kontakt entstehen. Der Mensch wird von der Krankheit, von der Schande seiner unmittelbaren Umgebung gelähmt.

Die Fallen des Individuums sind tief in der Sphäre der Instinkte verwurzelt. Auch in der Seelenwelt des primitiven Menschen und in der harten, rohen Umgebung polarisiert sich klar der ethische Konflikt zwischen egoistischem Interesse und dem Interesse anderer. Barna Sipkay unternimmt den Versuch, den Gegensatz zwischen Verleumdung und Vorurteil zu konfrontieren („Rágalom“ [Verleumdung], 1968). In Leidenschaften, Instinkten, in der primären Haltung, in Interessen will er die Gesetze dieses Konflikts nachweisen. Er schafft eine experimentelle, zugespitzte und unlösbare Situation. Wenn man für das Glück und die Geltung kämpfen muß, dann ist der Wettkampf, der Kampf ein „natürlicher“ Instinkt, er mobilisiert, verwendet, zerstört mit jedem möglichen Mittel die ethischen Dämme. Sipkays „Verleumdung“ ist keine Todsünde, sondern nur die Folge einer „Bedrängtheit“. Das „primäre“ Wesen des Menschen lebt unter dem Zauber von vereinfachten Normen und Reflexen. Unter solchen Umständen ist es nicht möglich, das Gleichgewicht zu bewahren; die „Moral“ des Verzichts aber scheint weder berechtigt noch gerecht zu sein. Der Roman „Verleumdung“ scheint ein ein wenig überdimensioniertes, extremes Drama zu sein, mit einer „Zsigmond Móriczschens“ Erotik. Die schicksalsmäßige Situation ist jedoch sein wichtiges Thema.



### III. Die Tendenz des heutigen Romans

Der Zauber, die Neuheit der Schichtenliteratur ist im Rückgang begriffen. Das Fieber der soziologischen Entdeckung und die „Ehrlichkeitswelle“ haben sich gelegt. Als ob nach dem Strom der unmittelbaren Erfahrung und Erinnerung die Verallgemeinerung der Erlebnisse begonnen hätte. Der Roman ist ein Werk mit epischem Schwung; er entfernt sich rasch vom Partikularen, will etwas Bleibendes, allgemein Menschliches in Worte gießen. Die Literatur ist wieder gewichtiger, verantwortlicher, ernster geworden, sie sucht bleibende, ewige Themen, schwere oder peinliche Fragen, vor allem aber sucht sie neue, individuelle, nur für unsere Zeit bezeichnende Antworten.

Die wichtigste Lehre aus den konkreten Beobachtungen, dem „Indie-Nähe-Blicken“, dem Schichtenerlebnis, aus den Familien-, Generationenkulten und Traditionen ist, daß die individuellen Gebundenheiten, Schicksale getragen und erduldet werden müssen, weil dies das wahre Gesetz des Lebens ist, und es sowieso unmöglich wäre, sie nicht zu ertragen. Die Übernahme, das Ertragen der Zugehörigkeit aber kann sich nur auf Einfaches und Wichtiges beschränken. Das wiederum ist irgendwo zutiefst identisch mit dem allgemein Menschlichen. Die heutige ethische Literatur ist anspruchsvoller als die moralisierend eingestellte Kunst vor einigen Jahren. Sie ergänzt nicht nur, sie wirft die bisher vernachlässigte „ethische Seite“ nicht nur als bisher vernachlässigten Gesichtspunkt auf, sondern greift zu den ungelösten Fragen der ethischen Absicht und Haltung. Nur die schwierigen, unmöglichen Situationen, die ethischen Aufgaben und Entscheidungen, die psychologische Gravitation, die Abgeschlossenheit der seelischen Räume interessieren sie. Die Mehrheit der Romanciers gehört der mittleren Generation an. Manchmal berührt sie sich schon mit dem Alter, das Péter Veres als „Lebensalter der sokratischen Weisheit“ bezeichnet. Tibor Déry hofft auf eine Summierung und Fortsetzung ohne „Urteil“. Gyula Illyés legt alle schweren Sorgen in den „Nachen des Charon“ wo sie natürlich schon ein ganz anderes Gewicht haben. Der Roman konfrontiert uns immer mehr mit uns selbst und mit den Grenzen unserer Gegebenheiten und Möglichkeiten.





## VARIATIONS SUR UNE CONTRADICTION

SÁNDOR KOCZKÁS

Poésie lyrique hongroise en 1969

De temps en temps, la poésie est imprégnée du mécontentement des poètes; c'est un mécontentement envers la poésie. Parmi les poèmes récents de Sándor Rákos, il le fait sentir de la manière suivante:

en vain me suis-je enfermé  
derrière des poèmes, tôle d'étain  
l'humanité rayonne même à travers  
couvrant mon corps de brûlures

*(En vain)*

Il s'agit d'une plainte? Ou c'est une sorte de congé pris des illusions éphémères qui nous font croire que la poésie offre une possibilité d'évasion? Il l'est peut-être, mais proclame en même temps le bonheur du poète aussi, en fêtant avec pudicité et douleur le paradoxe du poète qui veut que l'homme vivant à travers les poésies ne puisse jamais s'évader du „sujet“ principal de la poésie. Et il proclame que même les remparts faits de poésies ne peuvent plus protéger personne contre le rayonnement du sentiment humain et humaniste, parce que la poésie fait plus que de concentrer tout simplement cette radiation: elle la transmet, mais en la multipliant, condensant. Ce poème de quatre vers en est un témoignage sans doute et s'il est sciemment rédigé avec nonchalance, les idées en forment des crochets auxquels il est suspendu.

Mais tout ceci n'importe pas. La force de ce menu poème, de cet aphorisme lyrique réside dans ce que les associations et les allusions sous-entendues sont toutefois ouvertes au lecteur; ce qui donne lieu à des interprétations libres et flottantes. Comme s'il disait que, de nos jours, la légende de l'art pour l'art s'est déjà définitivement dissipée. Il n'est plus possible, ce serait un vain effort, de se réfugier dans la poésie devant les idéaux humanistes de la poésie. L'humanité omniprésente — cette présence blesse et guérit à la fois — ne lâche jamais l'homme, le poète. L'humanité le protège contre les tempêtes magnétiques du sentiment humain, en le pressant tout de même contre la haute-tension de celles-ci. C'est ainsi que le destin du poète sera fierté et supplice tout ensemble.

Mais il y a des cas où c'est justement l'envers de cette formule qui révolte le poète. Il a l'impression que le poème, c'est de l'eau bénite, et que le Saint-Esprit qui se cache là-dedans, c'est-à-dire l'idéal humain, n'est autre que la grâce vide. Le mécontentement passionné de Mihály Ladányi fait naître une image reflétée qui, pour ainsi dire, fait des grimaces:

cette Terre nous bouffe chaque jour  
nous prend dans sa gueule cynique et souffle autour du Soleil

bonnes gens — nous nous écrivons entre ses dents  
ne nous sommes pas nous inventé l'humanisme

qu'est-ce que cet humanisme, demande quelqu'un  
mais il meurt de faim, n'attendant même pas la réponse

alors nous l'entourons et doucement lui expliquons  
que l'humanisme, c'est que,

bien que, le coeur serré, nous saignons et mourons  
mais nous mettons dehors la gueule cynique  
le brave petit index

(*Parlando* — 2)

La poésie, que vaut-elle, si, toute seule, elle ne peut jamais égaler l'action ? Si la tension de l'homme qui s'y trouve condensée ne peut jamais aboutir à l'unique solution véritable, au fait direct ? Le discours poétique, écrit sous l'effet de la compassion ne soulage en rien les souffrances de l'affamé menacé par la mort: il nous oblige de voir l'impuissance, l'inertie de toute poésie et cela d'une manière grotesque. Ladányi, tout comme Rákos condense un cas extrême: ils s'égarent, tous les deux vers les domaines où la validité de la poésie est en train de disparaître, mais se fait encore sentir.

Au début, cela ressemble à une tentative au cours de laquelle deux types de poètes lyriques opposés se mettent à l'épreuve eux-mêmes, à l'aveu des poètes qui, partant de différents rivages, s'attaquent aux possibilités absolues de la poésie. Cela devient une idée fixe et revient à tenter Dieu, faire de tels essais dans le domaine des lois de gravitation qui régissent la poésie. Mais dans les recueils récents on trouve toujours de pareils poèmes. Citons l'exemple d'un menu poème, pris dans le recueil d'István Vas, il fixe, pour ainsi dire, un moment anti-lyrique, un moment où même l'extase de la création n'est plus apte à assurer une harmonie quelconque. A ce moment-là le poème n'est plus qu'un soupir inachevé au-dessus de l'abîme qu'est l'existence:

Etre assis, ne pas écrire,  
Respirer le monde  
Tout entier, stocker  
Ce qui donne foi, malgré la volonté,  
A l'aide des mots toujours nouveaux,  
Comme autrefois,  
Rien que de supporter juste un temps,  
Ce qu'on ne peut pas surmonter,



Qu'on ne peut pas écrire pour se vider  
Quand on est au bout de souffle.

(Dans un café italien)

Ces vers présentent de nouveau une situation où le poète fait face à un double défi. Le premier est imposé par la condition humaine, l'autre, c'est imposé par le poète à l'existence harcelante, ce deuxième est par nature, plus personnel et sert à mettre à l'épreuve la fermeté de l'attitude quotidienne et lyrique du poète. Tout ceci nous conduit aux sphères particulières de la poésie d'aujourd'hui: au domaine des arts poétiques qui partent à la recherche de l'élucidation et des points de repère moraux, parfois consciemment construits. Des arts poétiques? Le mot n'est pas juste. Ces poésies nous présentent une version réduite, trop individuelle du conflit qui oppose vie et poésie, bien que l'individuel dépasse là largement le cas unique, personnel. Car la reconnaissance personnelle prend une importance plus grande grâce au quotidien plus universel qui est omniprésent derrière le poétique particulier. Les situations poétiques trouvent un appui dans les situations semblables de la vie de tous les jours et par là, revêtent une authenticité humaine. Le mécontentement est valable et pour la nature et les lois non impressionables de la condition humaine et pour les faiblesses et fentes de la fermeté humaine ou artistique de l'écrivain.

Voilà comment devient la poésie de László Nagy, intitulé *Vagabond errant dans des poèmes* un aveu sur l'attitude et l'existence qui dépasse les exigences de la poésie lyrique — bien que les accords que le poète fait sonner soient empruntés directement de l'ensemble des mélodies qu'on connaît des arts poétiques. La tension se laisse voir dès l'apostrophe: elle vient du dessein paradoxal d'assumer et de refuser à la fois „l'obligation“ permanente d'être jugé du point de vue moral:

Tu es un bandit s'égayant dans des poèmes,  
tu t'entoures d'une forêt malfamée,  
des broussailles pleines de couleuvres  
à partir des soupirs, soucis, de ton sort infligé...

(*Vagabond errant dans des poèmes*)

Le mouvement de l'imagination est observé par la conscience poétique aspirant à la connaissance de soi-même. Le mouvement dont il s'agit, c'est le travail poétique subtil, dissimulé, capable de transformer en vision de l'état de préparation militaire chaque situation, qu'elle soit réelle ou abstraite. C'est ainsi qu'il condense la vie directe et en fait un drame sur la ferme résistance.

tes yeux, même tes yeux se cachent,  
comme l'interstice des feuilles, s'élargissent,  
se resserrent, mais sont toujours ailleurs,  
sans cesse visent, mais eux-mêmes hors de prise,  
dehors se montrent feu de loup et discipline,  
dedans ne sont qu'étoiles rouges de biche —

(*Vagabond errant dans des poèmes*)

Comme on sait bien, toute attitude poétique ferme dépasse le niveau de la conformation donnée et du développement organique des motifs internes, instinctifs. Attitude poétique ferme veut dire aussi: entreprise consciente, concentration prise pour devoir; construction voulue de tout l'oeuvre sachant qu'elle absorbe des énergies immenses. Mais le poète ne joue aucun rôle et ne prend aucune attitude de façon artificielle et arbitraire. Son attitude provient des expériences vécues auxquelles il donne une forme mûrie. Mais un élément moins conscient, c'est que le poète doit lutter pour cette attitude, il doit concentrer et aviver sa personnalité dans un sens déterminé, condenser le soi poétique — qui ne se manifeste que dans les poèmes — dans un foyer dont la chaleur intellectuelle, l'incandescence permanentes seraient insupportables dans la vie de tous les jours. C'est la raison pour laquelle il vit et revit le conflit existant et se reproduisant entre les éventualités de l'existence quotidienne et l'attitude poétique reconnue et réalisée avec logique. A l'intérieur tout est douceur, une seule „étoile rouge de biche“, tandis qu'à l'extérieur, il s'adapte aux lois de l'état de préparation permanente lyrique: la tension du devoir assumé pénètre tout son être et il devient „feu de loup et discipline“.

L'attitude que le poète juge convenable se forme à partir des courants spontanés de sa personnalité et des expériences vécues qu'il rend conscientes. Naturellement, le choix — souverain, pour l'essentiel — est déterminé par différents motifs, mais la mise en valeur de ceux-ci n'est jamais mécanique ou instinctive, mais implique la lutte du poète avec lui-même et exige une discipline intellectuelle sévère bien que volontaire. Car l'élan lyrique, instinctif l'incite plus d'une fois à voler, à flotter librement. C'est le moment où le filtre de l'attitude consciemment formée intervient pour sélectionner, modeler, ajuster aux lignes de force déjà définitives de tout l'oeuvre. La discipline que demande cette attitude provoque évidemment des crises qui opposent le poète à lui-même. Et à ces moments-là le désir de se révolter et la colère l'excitent à pousser des cris et à exprimer par là qu'il est mécontent du poème, de toute la poésie et enfin de la discipline poétique. Une parabole de deux vers, écrite par Ágnes Nemes Nagy formule la dialectique du mécontentement poétique et de la discipline lyrique, dialectique qui se forme et se dissout sans cesse:

- Laisse-moi, hampe du drapeau! Pourquoi me retires-tu du vent ?
- Tout seul, tu ne serais que chiffon. Comme cela, tu es étandard, étandard!

(*Dialogue*)

Tout d'abord on s'étonne que le motif des tensions internes qu'implique la création apparaît si souvent et avec tant d'insistance dans les recueils et anthologies récents de cette année. On s'étonne, puisque cette contradiction n'est pas nouvelle, elle provient de la situation historico-sociale de la fin des années 60. Elle exprime plus que l'actualité superficielle d'un ou de deux ans, donc elle est l'expression d'un long processus qui prend cependant conscience de lui-même. Il est impossible d'en voir et de faire voir les valeurs, si l'on reste enfermé dans les cadres trop étroits



de l'année 1969, d'autant plus qu'on trouve de pareils aveux, plus récents dans les poèmes des années précédentes. Mais le fait que les points d'interrogations des poètes se succèdent l'un à l'autre si souvent et avec conséquence, ce n'est pas l'oeuvre du hasard. D'ailleurs ce n'est pas la nouveauté du phénomène qui est à remarquer, mais sa fréquence.

### Un an et une décennie

C'est une couple de la production lyrique de l'année dernière ? Il n'est possible de la faire qu'en suivant les points de repère et les noeuds comme nous venons de le faire. Il n'est pas possible de l'inventorier ou d'en donner un compte-rendu critique qui va de volume en volume, car la quantité des recueils publiés rend à priori cette entreprise irréalisable. Rappelons que 48 ouvrages ont été publiés en 1969 dans le domaine de la poésie lyrique moderne en Hongrie, la plupart en sont des recueils récents, le reste se compose de quelques oeuvres choisies et de trois anthologies. La difficulté du critique se trouve aggravée, vu que cette donnée n'est pas exceptionnelle ou unique; depuis des années la moyenne annuelle des publications pour les poètes hongrois vivants est à peu près 50 livres, l'index numérique de 1967 est 47 volumes, celui de 1968 est 49. L'abondance se prolonge et — faut-il le dire une fois de plus — nous étonne et trouble.

Est-ce que le danger de la production en grande série menace notre poésie ? Évidemment, je ne crois pas que la poésie pourrait engager un dialogue particulièrement instructif avec la statistique. Il est connu que la poésie — y compris celle qui fait semblant d'être objective — ne se trouve à l'aise que dans les sphères de la personnalité aggrandie, de la subjectivité, qu'elle nourrit des illusions telles que l'unicité, l'intimité exclusive. Ainsi sa mesure, ce n'est pas la quantité bien contrôlable, mais la qualité qui ne se laisse pas mesurer par des nombres. Mais nos instruments intellectuels ne montrent nulle part que cette abondance de la production lyrique est nuisible, elle ne déforme pas le processus vital de la poésie et n'entrave pas le vol de la qualité. Parce que finalement la cataracte des poèmes et des poètes ne peut pas barrer les possibilités de la sélection. C'est tout au plus l'orientation et l'évaluation adéquate, correcte qui en seront plus difficiles ou même, insolubles pour celui qui s'en charge par bienveillance ou par profession. A un point qu'il ne voit plus parfois la poésie, c'est-à-dire le processus permanent et durable derrière les poèmes ou recueils plus éphémères.

La situation se simplifie donc, vu que ce n'est pas une crise de production qui caractérise à l'heure actuelle la poésie hongroise, mais plutôt une explosion des informations. Parce que qui est-ce qui peut suivre de pas à pas toute la production de l'année ? Seul le critique qui la répartit d'après „le mot d'ordre” : „une semaine, un recueil”, et c'est toujours insuffisant pour avoir une vue d'ensemble, comme il arrive très rarement qu'un poète publie un recueil chaque année, successivement. Parmi les poètes plus connus ou éminents ont fait paraître en 1969 un nouveau recueil les

suivants: István Vas, Ferenc Juhász (deux volumes en même temps, après une pause de plusieurs ans), Géza Képes, György Rónay, Amy Károlyi, Sándor Rákos, Margit Szécsi, György Rába, Gábor Garai, József Tornai, Mihály Ladányi, Márton Kalász. D'autres comme Zoltán Jékely, Ágnes Nemes Nagy, András Fodor et Imre Takács ont publié leurs oeuvres choisies. Or, il saute aux yeux, à la première vue que cette année dernière on ne pouvait pas lire de nouveaux recueils de Gyula Illyés, László Nagy, Zoltán Zelk, Sándor Weöres et László Benjámín, ou de György Somlyó, Imre Csanádi, István Simon, Sándor Csoóri et Mihály Váci. Mais pour ce qui est de la continuité de la poésie hongroise, ils n'en font pas défaut, même ils y sont présents tout aussi bien que les autres énumérés ci-dessus, comme il ne faut pas attribuer une importance absolue aux hasards qui influencent la parution d'un recueil, toujours liée à une date déterminée. Les témoignages en sont leurs poèmes parus dans les périodiques littéraires et l'anthologie intitulée „*Belles poésies*.”

Mais ainsi nous allons augmenter les difficultés que pose l'intention de s'orienter, au lieu de les réduire. Or celui qui ne se contente pas de voir la totalité extensive de la production annuelle, mais s'intéresse en plus à la nature des courants et des énergies humains qui s'y manifestent, celui doit parcourir un terrain plus vaste. Et le profit qu'on peut en tirer directement est moins grand, parce que parfois un seul geste lyrique ou un seul poème fait sentir et voir mieux les lois cinétiques de notre poésie que n'en est capable plus d'un recueil, bien que mesuré, mis soigneusement sur une balance de pharmacien, par le critique.

C'est le procédé justement auquel nous avons eu recours pour trouver le motif lyrique qui exprime la lutte du poète contre les contradictions de l'attitude poétique, motif prédominant non seulement cette année, mais il s'avère un trait caractéristique si l'on suit ses traces en reculant dans le temps. Arrêtons-nous par exemple à propos d'un recueil de Gyula Illyés, publié un an plus tôt. La série intitulée *Créer* p. ex. présente une version particulière de ce motif dans une grande poésie qui donne la synthèse de toute la conception esthétique de l'auteur et dans laquelle se fondent spontanément les idées de l'art poétique „traditionnel” et la lutte interne qui les confronte aux possibilités de la poésie.

Les éléments qui semblent tout nouveaux et frais, parfois même uniques nous jouent le plus souvent le même tour au cours de l'analyse plus approfondie. Prenons l'exemple d'un poème d'István VAS, intitulé *L'Internationale sur la place Signoria* qui se montre — on dirait — un phénomène isolé. A la première approche, on ne saisit que la particularité de l'expérience vécue, un drame émouvant présenté dans une orchestration très discrète. C'est la métamorphose du rapport qui relie l'âme humaine à l'époque historique que le poète fait revivre, mais cette mélodie „figée” ou presque, garde encore des nostalgies bien vivantes. Voilà qu'elle se trouve réveillée et reprend un élan juvénile: „Et tout à coup, le sang l'imprègne / et alors, le système de mouvements le rend tout dynamique / l'espace, mesuré par ce printemps sévère ?” Plus tard on commence à voir et en prendre conscience que, outre cette expérience incandescente, il y a



une énergie encore plus grande qui élève le poème au niveau de l'universel. C'est la passion du philosophe de l'histoire, une passion qui ouvre de nouvelles perspectives et aide par là à surmonter, à dépasser les illusions récentes et les croyances naïves d'autrefois. Le poème rend compte d'un triomphe paisible et intime et il transmet un message, celui du dévouement obtenu après avoir combattu et refusé d'accepter la capitulation cynique ou les défaites. Cette victoire signifie plus que l'amertume du „malgré tout", elle proclame la patience ayant un sens historique et la confiance aussi:

Mais elles se mêlent, les melodies anciennes et nouvelles,  
Depuis un mi-siècle, ou quoi que je les entends,  
Que c'est la lutte finale?  
Et maintenant, pourquoi n'est-il pas déchirant,  
Que justement, c'est la lutte finale?  
N'est-il pas ridicule, n'est-il pas un échec?  
Mais qu'importe que ce n'est pas la finale,  
Tant pis, si elle ne la sera jamais?  
Et qu'importe la saleté et l'horreur?  
Il y aura tout le temps une génération nouvelle.  
A qui la victoire, bien qu'arrachée,  
Ne sera jamais trop tard.

(*L'Internationale à la place Signoria*)

Ce „retour chez soi" a une authenticité personnelle et s'exprime d'une manière individuelle frappante, donc produit un effet semblable au catharsis. Il n'a pas de pareil dans la poésie lyrique hongroise de 1969, ce qui ne veut pas dire que ce soit un cas unique, isolé. C'est justement la même conception de philosophie de l'histoire qui sait dépasser les expériences décevantes (une conception qui révèle: il vaut la peine de recommencer toujours . . .) qui se faisait entendre depuis longtemps et sous diverses formes. Partant d'une autre position de base et à travers d'autres idées, mais c'est de nouveau un processus d'élucidation, bien qu'il soit autrement orchestré, que nous sommes obligés de revivre en lisant des poésies telles que — entre autres — celle de László Benjámín „Sous des drapeaux saignants" et celle de Gyula Illyés „Grandiose époque . . ." Chez István Vas lui-même, on trouve des exemples antérieurs à celui-ci où il confronte le lecteur aux luttes de l'homme ayant déjà subi les dures épreuves de l'histoire. Un poème en prose du début des années 60 (*Via Appia*) formule le débat obstiné et implacable entre l'intention et l'aversion, mais la forme en est plus abstraite: „ . . . c'est si difficile de comprendre qu'il n'a pas suffi, qu'il ne suffira pas et qu'on est poussé à prendre toujours de nouveaux chemins, incité par le sentiment *«encore et de nouveaux»*".

Oublier le soupçon qu'on vous joue un mauvais tour, on y arrive le plus facilement en feuilletant les poèmes des débutants. Et surtout là où ils laissent de côté le champ d'inspiration et les sujets de leurs précurseurs et prennent pour thème ce qu'ils sont les seuls à posséder vraiment en abondance: la jeunesse. Évidemment, c'est un „ancien thème", cela aussi: d'époque en époque, chaque génération débutante le chante, mais j'ai

l'impression qu'il y a quelque chose de nouveau dans la façon des jeunes poètes d'en parler: „Seule la jeunesse est / comme le ciel infini/, unique et irrévocable, / éclat sur les paysages de l'espace, / seule la jeunesse peut être aussi profonde que la mer, royaume inexploré” -dit Anna Pardi (cf. l'anthologie intitulée *Poètes entre eux*). Dans un autre recueil des poètes débutants (*Terre inaccessible*) László Győri conçoit la jeunesse comme l'agitation des impulsions toutes neuves, instinctives: „j'avoue ma colère / et je prends parole, / étant si jeune”. Pour József Utassy, c'est l'équilibre des adultes qui lui fait peur en vivant toujours dans les cadres non clos de la vie des jeunes: „tout jeune, je m'effraye, en devenant homme”. Mais l'expression la plus précise du conflit, c'est celle que formule István Bella qui prend congé de sa jeunesse et par là en éprouve déjà le besoin. Dans son recueil récemment paru il l'appelle „instrument merveilleux”, puis fait l'inventaire „des accessoires de sa jeunesse” avec douleur: „Ce qu'il y avait de bon dans la jeunesse, / c'était que j'ignorais, c'est la jeunesse. / Et de même, dans l'amour, ce que je préférais, / c'était le pressentiment et qu'il n'avait pas de nom non plus. / Maintenant je sais bien: je possède la jeunesse. / Et cela veut dire elle est passée.”

Or, ce motif a son arrière-plan tout au cours des années précédentes. Il suffit de rappeler des variantes assez différentes de ce même motif, comme celle d'Attila József, dans le *Chant de force* où il se vante de ses forces sociales, ou celle qu'on trouve chez László Nagy, faite d'amertume puérile et de frayeur du gars qui grelotte de froid dans un petit village souffrant de la guerre, au pied de la montagne Bakony, ou rappelons la forme que revêt ce motif chez Ferenc Juhász, son étonnement devant les miracles de la jeunesse qui volent comme „un poulain ailé”. Revenons quand même à István Bella qui avait chanté lui-même — dans son recueil de 1966 — la jeunesse comme symbole des possibilités sans limite, comme l'agitation de l'homme toujours prêt à agir: „Personne d'autre que celui qui est si jeune / que son corps enflamme sa chemise / et ses actes sont ailés / et est prêt à s'envoler comme une flèche ardente / ... Celui seul peut éprouver quel lourd / est l'éclat qui se soude à notre poitrine, / quel est l'amour gigantesque / avec lequel ce siècle nous met au monde de jour en jour mille fois / plus beaux et plus hardis: / afin qu'il puisse enfin nous adopter comme ses fils.”

Même, un an plus tôt, István Ágh s'est mis à dire la même chose, ayant des concepts concaves, donc avec des traits encore plus marquants: „train disparaissant derrière des montagnes, / crépuscule, repoussé derrière mon dos, / — jeunesse, ma jeunesse”.

Un goût de vivre qui s'enflamme des possibilités d'un côté, et une certaine bravade, un arrêt subit de l'autre, nourris peut-être par la méfiance qu'ils éprouvent à l'égard des générations antérieures à cause de leur rôle historique: voilà l'aspect double que revêt ce motif chez les poètes d'aujourd'hui. En 1969 le motif commence à se faire entendre en chœur et prend plusieurs tons différents, mais il a été dit, formulé par plus d'un poète auparavant.



D'où il vient qu'il va de soi qu'en partant à la recherche des symptômes qui pourraient caractériser la production lyrique de l'année, le travail de les définir nous mène à découvrir des chaînes de rapports qui relient les lignes de force lyriques entre elles ceux de plusieurs ans ou parfois d'une décennie. De même, on se heurte à des témoignages d'une lutte poétique acharnée, résolue, ainsi qu'à des traces de la peur, de l'étreinte de la mort et à des gestes qui veulent combattre les angoisses qui les accompagnent. Nous voilà arrivés de nouveau à un thème „ancien”, même „éternel” qui change de face toutefois suivant les différentes époques ou les interprétations personnelles. Et si vrai qu'il soit, ce que dit Gyula Illyés dans son essai-roman écrit sur les „symptômes du vieillissement”, à savoir que „tout drapeau poétique, résolu et conséquent bat — contre la mort, la perte sûre; et avec une fermeté qui est presque espoir”, mais le battement de ce drapeau se conforme toujours à des ordres de bataille en état de changement permanent. Il est indubitable que cette querelle ne modifie guère les lois immuables de l'existence. Mais ce qui est possible quand même, c'est d'obtenir le calme de la conscience et un bon sentiment général, c'est-à-dire, donner un aspect plus humain à la peur et au vieillissement; adoucir ce qui menace en le remplaçant dans des relations quotidiennes qui substituent les angoisses rendues mythiques; freiner la terreur sans visage en lui imposant les fers de la douleur humaine; bref, transformer le vieillissement en état normal qu'on peut vivre avec sérénité et joie de vivre et créer, ainsi que sublimer la mort irrationnelle en faire une fin raisonnable. Comment est-ce possible? Il faut se résigner à la mort inévitable, humiliante, mais en l'acceptant du sommet d'une vie accomplie, achevée.

C'est ce que nous enseignent les recueils plus récents aussi. Zoltán Jékely se dispute avec ses morts, en continuant le dialogue une fois engagé à travers le temps, et c'est la manière qu'on peut encore qualifier de traditionnelle à juste titre dans la poésie d'aujourd'hui. Amy Károlyi a recours à des contreponts grotesques pour arriver à une supériorité et à une intelligence qui règnent et sur les émotions gratuites et sur la panique sentimentale. Sándor Rákos procède à des constatations quasi médico-légales dans le domaine de la poésie lyrique en vue de „supprimer la peur”. Margit Szécsi arrive à forger, ou presque, un art poétique de l'état de préparation permanente contre la mort de l'homme et du poète: „le chant explique / pourquoi on est obligé de se transporter / soi-même, au-dessus des époques et des sales trains de vie / — pour que l'univers se justifie par l'homme / et montre que l'existence a / un autre sens / que la mort vivace: / Malheur à celui / qui s'arrête contre le Temps!” (*Le Dragon et son chevalier*).

Ferenc Juhász fait des visions et s'organise contre les démons de la destruction qui se massent au seuil de la vie humaine, je pense à ses deux derniers immenses recueils. Il lutte contre le destin menaçant qui se cache au fond de l'histoire universelle en essayant de faire terreur au spectre de la mort de l'humanité et de toute la Terre dans les *Mythes du Saint Torrent de Feu*. Le poème intitulé *Ma mère*, verse un flot de vers de huit syllabes, forme archaïque dont le rythme est adouci par le poète tantôt pour méditer comme au salut, tantôt pour faire face aux visions incandes-

centes dues à la dramatisation des événements ou bien pour se révolter, réfléchir et se protéger des fantasmagories contre la mort qui détruit et brise la personnalité humaine et qui avait déjà enfooi son père et contre laquelle le poète entonne son „chant de cristal protecteur”. Cette lutte continue, elle aussi, depuis longtemps: les grands poèmes de la *Lutte contre l'Agneau Blanc* nous en font connaître les antécédents. Et il convient d'y ajouter les poésies de Gyula Illyés, de Zoltán Zelk et d'István Vas, écrites encore plus tôt, en guise de lutte menée contre le vieillissement et la mort, toutes imprégnées de l'esprit nouveau de l'époque et préparant ainsi une nouvelle attitude de l'homme.

L'importance de l'année 1969 ne se montre pas si l'on considère comme un phénomène isolé, comme l'accumulation des recueils de poèmes. Elle est due par contre au fait que cette année ouvre une large perspective sur toute la décennie et seul l'horizon des années 60 permet de bien situer les résultats de celle-ci et de voir les vraies proportions d'après son rôle joué dans tout le processus de la poésie lyrique outre son importance particulière.

### Climat de notre poésie

La décennie dont il s'agit ressemble beaucoup aux années 10 du début du siècle et aux années 30, époque d'entre les deux guerres mondiales, du moins pour ce qui est de la poésie. Les années et décennies précédentes ne peuvent représenter que certains gestes hésitants, mais conscients, puis des tentatives d'innovation assez éclectiques et enfin des transitions compliquées. On assiste à la période de floraison de certains auteurs durant cette époque-là, mais pour les autres, il faut se contenter de ce que promettent les bourgeons de plus en plus nombreux. Et la décennie suivante a vraiment accompli toutes les promesses, l'été est venu. Un drôle de paradoxe de la poésie hongroise d'après la Libération voulait qu'elle n'arrive à réaliser toutes ses possibilités que durant les années 60.

C'est un paradoxe, puisque les quinze ans précédents ont été abondants en oeuvres importantes. Et c'est drôle, puisque les germes du futur développement ont été donnés dès cette époque-là, sans que les poètes pussent les réaliser, pour de différentes raisons. Il y avaient certains dont l'aire de lancement a été creusée; d'autres ont été „pris” par les motifs bien-intentionnés de leur volonté de servir et détournés vers des sentiers lyriques naïvement directs et plus objectifs que celui qu'ils auraient dû choisir en suivant leur propre caractère ou conformation aussi bien que leur art poétique déjà formé; d'autres ont cherché à briser le cercle de la politique littéraire et de la critique argueuses, toujours opposées à leur intention de connaître les vraies contradictions de la société qui peuvent servir de matière à la nouvelle poésie. Mais dans le feu des critiques appréhensives, au milieu des „huées” et des essais de les faire parquer, ils se trouvaient vite au bord des tourbillons, en plus, ils ont concentré sur la tête le remous des contradictions du pays et de l'univers.



Ces obstacles artificiels — fermetures ou modifications de passage —, surtout l'obligation d'adopter les schémas préfabriqués et de suivre les prescriptions soit ouvertes, soit latentes — n'ont disparu que pendant les années soixante. Ainsi le chemin de l'évolution poétique a été libéré et ouvert pour la formation de la concurrence intellectuelle, si importante du point de vue du mouvement dynamique de la poésie et de l'évolution normale, si rare dans l'histoire de notre poésie, qui n'exclut pas les contradictions, les obstacles naturels comme les collisions et les luttes, des orages purificateurs et des favoritismes a priori, des manoeuvres manipulantes, le manque de compréhension, provisoirement inévitable, des jugements méfiants, des hiérarchies confuses ou renversées, bref tout ce qu'amène la poésie en tant que processus vital. Sans qu'il s'agisse du battage de certains schémas anti-poétiques et qu'il y ait des exclusions, préalablement décidées, du concours.

Les conditions changées vers les années soixante ont finalement permis de rendre ouvert — au lieu d'être décidé à l'avance — le concours. Une situation historique favorable s'est formée où les poètes étaient libres à tout mobiliser suivant les lois de leur conscience, n'importe que ce soit la logique définitivement fixée de tout l'oeuvre, ou qu'ils explorent de nouveaux domaines et utilisent leurs réserves secrètes aussi. Voilà, comment la gamme variée de la poésie hongroise d'aujourd'hui s'est faite.

De notre point de vue actuel, la nouvelle poésie d'après la Libération paraît bien plus équilibrée et organique — sans compter naturellement les crochets et les impasses — que la poésie du début du siècle ou celle de l'époque d'entre les deux guerres.

Relevons quand même les différences: l'élan de se distinguer à tout prix, par rapport aux précurseurs n'est pas si impétueux après 1945 que chez les premiers grands poètes de la revue *Nyugat* (Occident). Les poètes d'aujourd'hui ne courent pas toujours après les nouvelles modes littéraires pour en être déçus très vite et on ne peut pas admirer chez eux le calme incomparable avec lequel ont retourné finalement au classicisme, quel que soit le motif de ce retour, les poètes éminents d'entre les deux guerres. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de lignes de cassures dans les oeuvres contemporains, comme p. ex. les traces des modes éphémères, des déformations schématiques, des conversions subites dans l'espoir de corriger des erreurs commises, ayant laissé des cicatrices pétrifiées. Dans l'optique de tout le processus, donc ayant une perspective très large, ces traces tendent à s'effacer. Au cours des années soixante les lésions d'autrefois disparaissent définitivement, „s'absorbent“ pour ainsi dire, la continuité organique, normale prévaut dans la plupart des cas.

On est arrivé à un état idyllique, à une „trêve de Dieu“ dans l'esthétique? Il s'agit d'autre chose. L'essentiel, c'est que durant les années soixante une atmosphère s'est formée successivement qui permet à chaque courant et à chaque poète de se développer suivant ses propres forces motrices, ses lois et son rythme personnels. Et sans que la conclusion de ses ouvrages et sa conception esthétique soient qualifiées, autrement dit, disqualifiées d'avance. Les écrivains n'ont plus l'obligation de suivre une

seule norme poétique, une attitude directe, et de chercher des conclusions compréhensibles pour tous, donc d'uniques solutions salutaires. Certains pourraient dire que c'est l'atmosphère normale, indispensable pour l'évolution de la poésie, mais seulement ceux qui ignorent nos expériences historiques, pour ne pas les avoir vécues, et non seulement celles des années cinquante, mais aussi les dures épreuves de la première moitié de ce siècle. Ceux donc qui sont dirigés par la raison et les idées abstraites et ne connaissent pas les époques où les poètes sont exilés, leur voix est étouffée, où la société s'ébranle et craque dans tous ses joints et la mélodie de la poésie lyrique devient saccadée plus d'une fois.

Évidemment, les conditions extérieures ne sont pas suffisantes sans des conditions intérieures qui les réalisent et produisent des performances remarquables. Dans ce cas-là, il y avait aussi grand besoin de transformer et de condenser les énergies propices de la réalité: c'était le devoir des grands personnages littéraires et des courants lyriques dynamiques.

Nous avons passé en revue les raisons qui expliquent le fait que la dernière décennie désigne une nouvelle période de synthèse dans la poésie hongroise. Cette synthèse a des prémisses et il n'y a pas de cassure entre les générations, le changement qualitatif n'implique pas ici le reniement des antécédents, comme au cas de la génération de 1920 et de 1930. Pour le changement brusque, citons deux exemples un peu différents, celui de Lőrinc Szabó et celui de Gyula Illyés, pour le tournant qui transforme tout, pensons à Attila József ou à Miklós Radnóti. Mais dans le cas analysé, il s'agit de l'accomplissement des possibilités, d'une synthèse organique, y compris les changements de ton et le déplacement des accents qui son inévitables. Le sens de l'évolution mène vers l'augmentation de la faculté de généraliser et de faire abstraction, partant du fait simple et unique pour pouvoir approcher l'universel.

### Pensée et vision

Quel est le domaine où se manifestent les efforts de faire synthèse au cours de cette décennie? Ce n'est pas celui des tentatives toutes modernes, implantées en Hongrie, mais l'ensemble des courants déjà enracinés dans notre poésie. Pour appuyer cette idée, je cite l'exemple classique, c'est-à-dire la poésie plus récente de Gyula Illyés. Il a consciemment opté pour les traditions de la poésie hongroise: ayant préféré les formes de la poésie plus proche de la réalité sociale et autre, donc plus objective, parfois descriptive aux aventures de l'avant-garde. Or, il les a modernisées en adaptant les possibilités formées par des courants tels que ceux qu'on peut illustrer par les noms de Petőfi ou Arany aux conditions changées de la vie sociale et aux connaissances plus complexes. De nos jours, rappelons le recueil intitulé *Poignées de main*, publié les années cinquante et surtout les oeuvres des années soixante — cf. *Voile renversé*, *La perte du Paradis* et *Noir et blanc* — nous sommes de nouveau les témoins d'un processus de modernisation. Il garde comme point de repère l'objectivité, mais refuse de se limiter exclusivement à la représentation de l'aspect extérieur des



choses, à la description détaillée. Il va plus loin en vue de dépouiller la forme objective jusqu'au squelette et ne visant plus à faire vivre d'une manière expressive, il ne donne que des signes concrets. Illyés insiste toutefois, et encore plus qu'auparavant, sur ce que l'essentiel, ce n'est pas la „chose en soi”, qu'il s'agisse d'une scène ou d'un objet, mais son rapport avec la totalité de la vie et de la pensée plus universelle qui condense souvent des tensions extraordinaires. Pour réaliser cette métamorphose poétique — qui aboutit à ce que, faute de mieux, il faut appeler poésie lyrique méditative, intellectuelle ou objective — Illyés a tout mobilisé qu'il avait jugé utile parmi les traditions étant à la disposition de sa génération. Il a choisi les moyens aptes à suivre et à exprimer le dynamisme de la pensée complexe toujours en état de mouvement.

La ligne de partage des eaux entre les deux périodes dans la poésie d'Illyés, dont il est question peut être le mieux représenté par deux poèmes écrits, tous les deux au cours des années cinquante, à peu près la même époque. Le premier commence par une description objective minutieuse et s'appuie sur les faits visibles de la réalité extérieure, ne descendant vers les profondeurs de la méditation que plus tard et graduellement. Il a pour titre: *Devant le monument de la Réforme, à Genève*. Les procédés utilisés dans l'oeuvre et ses formes nous rappellent plusieurs modèles, comme p. ex. des oeuvres écrites avant la Libération, notamment *Le Château Merveilleux* ou *Il n'y a pas de fuite* et qui plus est, celles d'un poète aussi lointain que Vörösmarty, auteur des *Pensées dans la bibliothèque*. L'autre est intitulé *Bartók* et nous confronte tout de suite aux tensions internes de la pensée, aux contradictions orageuses, grâce au commencement „in medias res” et à la collision mise en relief des différentes conceptions de vie et idéologies en polémique. Citons une phrase d'Illyés qui le caractérise lui-même et témoigne de ses aspirations théoriques et de sa pratique poétiques modifiées: „L'idée convenable pour le poète, c'est l'idée qu'il peut traiter comme un objet”. A propos de cette phrase, il ne suffit pas de relever le terme „comme” ou „quasi”, mais il convient de remarquer l'intention de traiter les idées presque comme des objets. Être „objectif” signifie dans ce contexte pour l'essentiel: conforme à la nature de la pensée, susceptible d'exprimer les tensions internes, le caractère éphémère des choses et leur pérennité paradoxale, incarnée par la société et les hommes. Tout de même, si l'objet — quelle que soit la complexité moderne qui s'y trouve condensée — peut être fixé malgré tout, ne serait-ce que pour un seul instant, la pensée moderne résiste à tout essai de roidissement mécanique qui le dépouillerait forcément de sa substance. Dans les vers suivants, l'ensemble des significations conceptuelles et visuelles que suggèrent les mots n'a qu'une importance partielle, d'autant plus que leurs propres contours s'effacent et la sphère visuelle des mots qui évoquent des images se transforme en arrière-plan estompé:

Non pas les mors, non pas les résonances,  
 mais l'anse sur le panier;  
 Non pas les sièges ou les encerclements,  
 mais le collier de corail autour du cou —

ensuite, plus loin:

Non pas le commandement: à la Charge! à la Prière!  
 Mais l'oreiller retourné —

(Gyula Illyés)

Pendant la transformation de la sphère visuelle des mots en arrière-plan les contrastes et les associations libèrent et remplissent d'énergies immenses le champ magnétique se formant d'associations entre les lignes („interlinéaire”). Ainsi se formule une conclusion qui n'a aucune trace proprement dite dans le texte, une conclusion qui ne pouvait être tirée que dans la deuxième moitié de ce siècle, après avoir exploré les courants les plus profonds de l'histoire et c'est ce que nous voudrions considérer avec recueillement comme la perspective cachée de l'histoire universelle et formuler comme idéal normatif.

La construction mosaïquée et la syntaxe où les parties s'enchaînent sur plusieurs plans, ces procédés si fréquents chez Illyés ces derniers temps servent à laisser le champ libre à la vibration dynamique de la pensée. Le premier procédé nous rappelle la mûre période d'Attila József, tandis que l'autre peut être apparenté au style de Lőrinc Szabó, à ce style très proche de la prose et des solutions à caractère d'essai. Pour le premier, citons à côté du poème intitulé *Bartók* les exemples du *Monde en mouvement*, écrit plus tard ou du *Dithyrambe aux femmes* — d'où nous avons tiré une citation plus haut — ou du poème qui a pour titre *Sans lumière en la lumière*.

La fin de ce dernier représente éminemment la liaison étroite des propositions dans la syntaxe poétique et la pratique convaincante de pouvoir créer „un cerne de lune” autour des significations. Combien l'accord final relève et quelles larges perspectives il ouvre en peignant l'intimité et les idées volantes des amants entrelacés: „que tout de même, il ne faut pas vivre tout seul et perdu”; „Pour que le bûcher flamboie. / Pour qu'il y ait fête, à tout prix. / Celle d'Abel; dans ce paysage de Caïn.”

Deux poètes illustres de la génération débutant après 1945, Ferenc Juhász et László Nagy suivent un autre chemin vers la synthèse et ce chemin est — du moins pour les apparences — moins attaché aux traditions. Ils sont peu nombreux, en effet, les traits qui soient communs dans leurs entreprises poétiques si différentes, mais en revanche, ils sont essentiels d'un point de vue objectif.

Les voilà: l'inspiration folklorique très forte et différente des influences antérieures bien connues dans l'histoire de la littérature; un ton relativement plus objectif, plus direct au début de la carrière qui a pour suite une aspiration à chercher l'expression sensorielle des pensées abstraites, très complexes; l'alliage des nouveautés du surréalisme dans l'oeuvre de telle sorte qu'elles en fassent partie intégrante, mais autonome, ce qui leur permet d'augmenter encore l'élasticité de l'image poétique pour faire mieux reconnaître les états intérieurs et de l'homme et de l'univers. Ils



aboutissent enfin à une cataracte des visions poétiques où la symbiose image-sens est si totale que la logique „piétonne” arrive difficilement à en trouver la clé. Pour la résoudre, il faut parcourir un processus plus complexe des reconnaissances sentimentales et intellectuelles. Mais c'est justement l'effort de mettre en relief le plus possible la sphère visuelle, d'exprimer des idées à travers des visions, c'est ce qui marque avec la plus grande netteté leur attachement, instinctif et conscient à la fois, à la continuité des traditions de notre poésie, notamment et plus particulièrement à une chaîne si remarquable, bien que moins codifiée de cet héritage que celle illustrée par la poésie d'imagination passionnée de Vörösmarty et les oeuvres du visionnaire Ady.

La continuation d'une tradition, comme il est bien connu, se fait le plus souvent sous forme de tendance. Qu'est-ce qui la distingue de la simple imitation, sans intérêt du point de vue artistique? Le fait qu'elle tente de rechercher de nouvelles possibilités sur un chemin battu, que l'entreprise est originale, indépendante, mais basée sur les traditions précédentes et l'oeuvre poétique sera ainsi essentiellement nouvelle, souveraine, personnelle. La référence faite à l'héritage de Vörösmarty et d'Ady est tout aussi approximative que la parenté qu'on peut établir entre la poésie de Ferenc Juhász et de László Nagy et certaines oeuvres de la poésie universelle de l'époque contemporaine, p. ex. la poésie lyrique de Garcia Lorca, de Dylan Thomas ou de Saint-John Perse. Je n'ai pas pour but de caractériser par cette liste, je tâche plutôt d'indiquer la direction et l'essentiel de l'entreprise qui continue les traditions de la poésie hongroise, d'une manière organique, mais elle est accordée sur plusieurs points avec la littérature mondiale. La comparaison nous fait connaître les symptômes et les lois les plus généraux d'un mode d'expression lyrique et d'une attitude poétique qui sont liés.

L'image poétique, employée avec une importance soulignée est au centre de la révolution lyrique qu'ils ont opérée dans la poésie d'après 1945 et qui arrive au point culminant durant les années soixante. La prédominance de l'expression visuelle dans leur poésie — qui se fait valoir évidemment avec des nuances caractéristiques et dans des fonctions bien différentes chez l'un et l'autre — n'a pas imposé la prépondérance des éléments instinctifs et sentimentaux ou n'a pas formé quelque atmosphère mystique ou anti-intellectuelle. Par contre, l'image poétique leur sert à exprimer et à transmettre sous une forme sensorielle les idées abstraites et les rapports sentimentaux et non pas à découvrir les couches irrationnelles, obscures de la vie comme prétendent certains dont l'avis s'avère diffamatoire et calomnieux. Leur conception correspond parfaitement à l'aveu de Garcia Lorca: „L'image poétique est toujours un déplacement de sens.” Pour appuyer cette formule, il suffit de citer deux vers de László Nagy, si caractéristiques, évoquant des images visionnaires:

Et qui va emmener, entre ses dents  
L'Amour à l'autre rive!

(*Qui emmène l'Amour*)

C'est le tableau final d'un poème tout court, presque chant qui fait revivre un sentiment primaire, connu pour nous tous: le monde, que deviendrait-il sans lui, quand „il aura définitivement submergé”, est-ce qu'il y aura après des gens aptes à vivre aussi intensément, que lui, les expériences du monde? Mais les images, avant tout la fin citée, visionnaire, font que le poème dépasse le niveau de représenter un sentiment singulier et qu'il dira quelque chose de plus général, d'universel. L'élément visuel du tableau final évoque pour un instant — visant à suggérer une association — le spectacle de la bête qui sauve son petit de la détresse à travers la rivière, mais il cède la place, ne perdant rien de sa suggestivité, à un sens figuré, plus abstrait. Cela se fait tout comme le décrit García Lorca: „L'image poétique est toujours déterminée par la vue / parfois une vue élevée dans des régions supérieures, / mais elle la limite aussi, et en fournit le contenu”. Grâce à l'image réelle naturelle — inachevée, non détaillée, et à juste titre —, l'idée poétique très complexe revêt un caractère concret, bien sensible, puisque László Nagy — citons de nouveau les termes de Lorca „joint deux mondes opposés par le lien de l'imagination”. Il joint dans ce cas-là des lois qui sont de différentes qualités, mais qui s'entrelacent tout de même, celles de l'existence animale — végétale, déterminée exclusivement par les instincts et régie par les réflexes directs d'une part, et celles de la vie humaine ayant pris conscience d'elle-même et régie par le sentiment général intellectuel également.

D'où il vient que le motif, riche en associations, peut condenser toute une conception de vie ouvrant de larges perspectives. Car, cet amour, c'est le meilleur côté de l'être humain, un degré embelli et relevé de l'être et de la conscience, la promesse de pouvoir nous créer nous-mêmes sans cesse. Il ne s'agit pas de l'amour particulier, accidentel de tel ou tel homme, mais d'une notion quasi historico-philosophique dans le sens que lui donne Attila József quand il parle de l'homme suivant le chemin de l'histoire: „Ah! Puissent l'aider dans tous les tumultes / Amour et raison qui sont ses parents!” (trad. de Guillevic)

Il serait difficile, même impossible de développer les idées que suggèrent ces deux vers et tout le poème par des raisonnements logiques, seul le style dissertatif, les lourdes périphrases et les explications qui se ramifient pourraient éventuellement approcher cette idée lumineuse, en tenant compte du danger que l'approche mesurée par empan la dépouillerait. gerions parmi les lieux communs de tous les jours. Dans la poésie par sans doute de toute sa force, la rendrait toute grise et ainsi nous la rancœur, le rayonnement des images, la reconnaissance sensorielle due au spectacle évoqué et l'expérience vécue de grande force qu'ils nous procurent multiplie l'élucidation, la force intellectuelle de l'idée elle-même. L'idée non exprimée s'exprime.

La différence qui se montre entre le mode et la fonction de créer des images, des visions qu'on voit chez László Nagy et Ferenc Juhász provient des traits caractéristiques personnels qui les déterminent. Je pense, outre les facteurs instinctifs, comme p. ex. la conformation individuelle et l'imagination, aux forces conscientes qui motivent la création: à la



tâche que le poète s'impose à lui-même et à l'engagement qu'il fait valoir dans la construction envisagée de tout son oeuvre.

László Nagy est attiré et intéressé toujours et partout — comme je viens de le dire en passant — par l'attitude poétique et humaine qui se concentre sur soi-même au cours des dures épreuves de la réalité qui produit des heurts. Et ce sont les problèmes qui mettent en mouvement son imagination. Il se limite à esquisser de quelques traits les situations ou les possibilités de l'épreuve pour évoquer ensuite sous un jour éblouissant celui qui résiste, qui fait face héroïquement aux contradictions de la vie, la conscience militaire de la souveraineté humaine. Il est persuadé que „par rapport au carambolage de corps et âme / tout catastrophe dans l'espace n'est que minime”. L'homme qu'il couvre de gloire, c'est celui qui *tient ferme*. Il cherche et proclame les idéaux, les modèles et les mélodies de l'attitude morale moderne:

Pour que tu ne puisses être le tambour vivant  
à la fête des coups de poing à l'éther,  
pour que tu n'avortes pas la raison de ton être  
par les sage-femmes de la mort qui te bourrent  
et que les pinces-main ne puissent te priver  
des éclairs féériques de tes sens  
en faisant un bouquet pour le mettre devant le miroir,  
tout se gèlerait si dans ta chemise respirante  
un poteau de pierre s'habillait,  
couronne-toi du feuillage et tâche de garder toi-même...

*(Vagabond errant dans des poèmes)*

L'imagination et l'attention poétique de Ferenc Juhász se dirigent vers d'autres choses. Il est enflammée par la passion de *nommer* la nature de l'existence, ses métamorphoses et les lois de celles-ci qui s'entrelacent. Aussi voit-il l'essentiel de sa mission poétique dans le chant:

... en chantant le monde, en  
nommer les objets,  
le racheter de son arché-type,  
souffler sur le mutisme,  
et crier le silence en existence,  
en soufflant sur le cristal, la grille,  
en interpellant la mort,  
racheter le monde de la végétation,  
de soi-même et de la mort.

*(Ma mère)*

Comme s'il était l'incarnation des chanteurs d'autrefois ayant contemplé le monde avec un étonnement tout nouveau, ou celle des vieillards „chamans” murmurant les formules magiques, les incantations dans la croyance d'exercer une influence efficace sur les choses, il évoque leurs desseins inspirés et leurs transports de possédé, quand il récite-proclame ses „chants-rédempteurs” gigantesques. Il veut freiner le spectre de la destruction dans l'homme et l'humanité, avec la passion de la magie ver-

bale archaïque. Il érige en art poétique la croyance du sorcier qui guérit les maux du monde en chantant, celle qui veut que les esprits et les choses redoutables soient maîtrisés par le pouvoir humain de les nommer et évoquer, de les inventorier et énumérer. Son imagination visionnaire l'oblige à tout voir et à faire voir — et le spectre et le péril — pour pouvoir engager après la lutte imaginaire contre eux. Et remarquons les structures entassées, la minutie dans les images et visions, l'abondance foisonnante qui traduit la diversité des phénomènes. Un exemple où il évoque l'explosion de la matière qui provoque ensuite le torrent de feu par une vision rendue pour ainsi dire abstraite grâce à l'accumulation:

D'abord  
un rayon de feu  
un coup d'or, une piqûre de cristal de rose,  
sifflement d'or, morsure ardente de l'épingle faite de cristal,  
moment-aiguille d'or, cataracte de lierre- or ardent, . . . . .

(*Les Mythes du Saint Torrent de Feu*)

L'imagination de Ferenc Juhász nous mène vers les domaines des situations finales, même extrêmes et évoque les visions d'un apocalypse moderne dont la possibilité a été créée par les facultés de l'homme qui pénètre de plus en plus les lois secrètes de la nature, mais le danger vient de ce que l'homme a toujours des gestes de se suicider. Il nous expose la vision d'une sorte de libre arbitre, de l'alternatif que l'histoire universelle offre à l'homme — appuyé par les exemples des deux désastres de la bombe atomique et des infections radioactives. Nous devons envisager l'événement le plus horrible, la Terre marchant en écrevisse, à rebours, vers l'existence végétale ou le Globe terrestre flambé par l'énergie nucléaire et transformé en désert de pierres, aussi aride que les paysages de la Lune. Il n'imité pas les fantasmagories de quelque nouveau chiliasme enseignant la piété et se faisant des utopies. Sa vision n'est ni une fin de monde mystérieuse, en guise de catastrophe de la nature, ni celle du Royaume de Dieu, destiné à réconcilier l'homme avec son destin terrestre. Il ne peint que tout ce qui *peut arriver*, dù soit à dessein conscient, soit à la folie des hommes.

C'est la raison pour laquelle il revient souvent aux chimères de l'avenir de l'humanité „sans avenir”, pour la première fois dans les *Images de la nuit* où cela apparaît comme un cauchemar. Ensuite il évoque la destruction elle-même, le torrent de feu universel qui couvre toute la Terre dans les *Mythes du Saint Torrent de Feu*. Puis, il envisage l'horreur grotesque de l'existence végétative survivant au désastre, irréparablement bouleversée et au premier plan, la caricature effrayante du genre humain, le monstre inconscient, ce mélange d'homme et de dragon-volant qui fait son apparition dans les *Chants pour enfants*. Le manque total de l'action ou une composition faite, tout au plus de certains éléments épiques fondamentaux font que ces visions prennent la dimension et les proportions d'une épopée. Évidemment, ce n'est pas l'oeuvre du hasard, mais ne déco-



ule pas forcément du sujet non plus. Pour faire revivre le thème, il suffirait de suggérer une seule vision, expression succincte qui évoque l'atmosphère angoissante du péril. Le poème, „le long chant”, comme forme caractéristique du poète, est le produit de toute son attitude lyrique, mais avant tout celui de son imagination apte à détailler minutieusement les fictions. L'horreur possible incite plus à le craindre, à protester contre, si la représentation du danger est minutieuse et exacte. Voilà pourquoi sont si fréquents les dénombrements des êtres qui nous rappellent les grandes énumérations (catalogues) dans la Bible ou les épopées, ou bien les tableaux en miniature, ou bien les lierres que constituent les inventaires biologiques, botaniques et zoologiques, presque scientifiques à la première vue. On a évidemment le droit de contester la raison d'être poétique de ces motifs, mais il est sûr, en tant que fait, que ce n'est pas tout simplement un flux verbal qui se dépose là-dedans, mais plutôt l'excès de la précision poétique. Notamment, il décrit les êtres imaginaires en leur empruntant des couleurs et des détails concrets. Cela veut dire que ses conclusions aussi bien que les êtres décrits revêtent les traits dynamiques de l'authenticité objective et lyrique. Par exemple c'est ainsi qu'il représente, allant par em-pans, l'état du dragon-volant qui refuse tout sentiment véritable et en est incapable:

Parce qu'il ignorait le sourire, et la joie encore plus, le  
sarcasme, les huées, la douleur, le juron, la malédiction,  
la nausée, l'amour, la colère, la compassion et l'espoir,  
seule la faim, la faim indicible, c'est ce qu'il connaissait,  
celle qui, par ses géants couteaux de pierre, rouillés de pierre,  
le perçait, taillait, limait, fendillait, débitait son ventre  
de géant inconnu . . . .

(Chants pour enfants)

Les courants des années soixante qui se sont développés le plus résolument et vigoureusement, sont le mieux représentés par les poésies qui s'inspirent de l'émotion suscitée par le danger atomique, elles sont aptes à montrer les traits divergeants des courants traités également.

Parce que si nous comparons deux poésies, *Les images de la nuit* de Ferenc Juhász met l'accent sur l'inventaire des êtres qui survivent, bien que déformés, «après la destruction», mais László Nagy, dans *Les armoiries de la ville* ne fait qu'évoquer la destruction par le symbole du «soldat noir». Et cela en vue de mettre au premier plan de la vision la stupéfaction humaine qui prend le poète lui-même: «connaissant des enfers, stupéfait, je me tords les mains». L'approche de Gyula Illyés à ce problème, dans la *Perte du Paradis* montre un point de vue bien différent. Lui aussi, il nous confronte à la perspective horrible et éventuelle, mais il s'arrête pour ainsi dire au seuil de la possibilité. Il n'est pas saisi par les images de la destruction, il se contente d'y jeter un coup d'oeil sommaire, presque abstrait, rappelons la voix lyrique qui revient comme un refrain: «Dies irea / le jour où l'atome explose». Au centre de son intérêt poétique, nous voyons les pressentiments et non pas le danger ou la vision de l'explosion terrible. Il regarde autre chose, l'angoisse, si l'on peut entreprendre quoi

que ce soit contre la version pire. Il lutte contre l'expérience de la détresse, de l'abandon et de l'impuissance et se dispute avec l'indifférence désespérée dont les partisans sont prêts à accepter, à se résigner et à recevoir les événements comme des catastrophes de la nature, les fléaux, inévitables. Sans voir que seuls les hommes sont capables de les faire dans ce cas-là, bien que ce soient des gens déjà impersonnels, abstraits qui se sont retranchés dans les régions supérieures du pouvoir. Voilà pourquoi sont placés au centre de l'oratoire d'Illyés les hommes très quotidiens et les situations de la vie de tous les jours. Parce qu'il s'adresse justement à eux en essayant de rendre conscient qu'il est possible de freiner le danger, que l'état de préparation permanent de l'humanité peut saisir les mains qui s'apprêtent à appuyer sur le bouton du mécanisme mortel. Le catharsis qu'il proclame, c'est le pathos de l'activité initiative, mobilisée contre l'impuissance:

commencer «de profundis»,  
de la force de notre fidélité  
et de pas à pas, comme on peut,  
mais tout de même vers le haut, vers le haut,  
recommencer la vie.

On peut sentir que ces poésies engagent entre elles une discussion. Et non seulement pour l'alternatif de la poésie intellectuelle, méditative qui ouvre un large champ au raisonnement logique et l'autre, la vision lyrique qui représente réellement les situations extrêmes et les éléments encore fictifs. Mais il y a une discussion entre les conceptions et les attitudes poétiques latentes. Le point où aucune discussion n'a lieu, c'est celui de la colère qui fait des préparatifs énergiques contre le péril: et c'est la conscience qui s'arme contre l'inhumanité et la destruction. On peut discuter les moyens les plus utiles, plus généralement dit, le choix des points de vue poétiques, indispensables pour avoir une vue sur toute l'existence.

Dans cette optique, Illyés a besoin d'une position, d'un point de vue apte à faire voir l'enchaînement des rapports, qui lui permet de faire jaillir l'idée poétique. Cette tentative ne se dirige pas contre les images, mais cherche à assurer le règne direct de la pensée. Le point d'Archimède dans la poésie de Ferenc Juhász par contre — de nouveau il ne s'agit pas de laisser de côté cette fois la pensée, mais d'ouvrir et donner libre cours à l'image et à la vision — c'est sa préférence pour toute situation de la vie, prise pour réelle, qui lui permet de s'appropriier du monde par le processus de le nommer. Ainsi, il prend presque dans sa main les phénomènes, saisit «leur collier», ce qui lui procure l'impression de les avoir apprivoisés, de les avoir rendu humains ou de les enchaîner. Pour finir, László Nagy cherche les dures épreuves de la condition humaine qui créent un milieu où il faut tenir ferme et par là, il est possible de vivre et d'exprimer les forces, le courage et l'héroïsme.

Les trois poètes suivent trois chemins différents vers la synthèse, ayant ainsi des arts poétiques différents et des débats. Mais tout cela en faveur de toute notre poésie.



*Chacun contre chacun ?*

Au cours des années soixante une poésie lyrique qui se construit de visions et d'associations libres se met en relief et — ce qui renforce son influence — se propage audessus d'autres goûts poétiques surtout parmi les jeunes poètes débutants. D'autre part en antipode ou en réponse aux discussions explicites ou déguisées implicitement entre les lignes, on trouve la poésie objective et intellectuelle de Illyés. Tout ceci peut pourtant s'avérer la conséquence des efforts de polarisation d'abord spontanés plus tard consciemment renforcés dans tous les domaines de la vie. Même s'il est clair que cette fois-ci ces efforts de signe contraire confrontent deux pôles qui s'égalent: d'oeuvres imposantes et d'énergies poétiques qui marquent l'époque.

Il faut tout de même dire que cette tendance lyrique opposée est loin d'être la seule et unique force motrice dans le rang des tensions et épreuves créatives de la poésie lyrique hongroise d'aujourd'hui. On y trouve bien d'autres oppositions, diverses méthodes et attitudes poétiques qui s'affrontent. Presque chaque poète compétant représente «un cas particulier» et en contepoint diagonal — à certains égards au moins — le plus souvent se trouve l'envers, l'activité et mentalité poétique tout à fait différentes. Peut-on finalement observer un ordre quelconque, une régularité discernable au-dessus de ce cercle vicieux qu'est l'intention à tout prix de se distinguer — qui au premier abord d'ailleurs pourrait paraître la fin en soi de cette poésie.

On a peur de cette question dès le début, car la réponse y donnée aboutit nécessairement à une classification en différentes catégories des poètes, dont chacun portera «l'étiquette» plus ou moins justifiée. On aura beau avoir des boîtes et des catégories toutes faites, l'exactitude dans l'abordement de certains aspects de l'évolution de la poésie hongroise de nos jours n'est quand même pas garantie. Le même avis se formule dans la satire de István Vas intitulée: «Lettre récente de Vojtina à un jeune poète» dans laquelle il reproche aux critiques leur goût de classification arbitraire.

Tu serais fou de laisser tomber un chemin  
parcouru pour un jamais vu. Les critiques,  
tu les rendrais confus: Où le mettre ?  
Car ils n'ont que les choses sur lesquelles  
ils peuvent coller l'étiquette; s'ils n'y arrivent pas,  
Ils font semblants de ne t'avoir jamais vu. Au contraire,  
Apte à porter l'étiquette, tu as de la chance.  
Tu peux gagner même le titre du poète «actuel».

Naturellement, si on est juste, chacune de ces catégories n'est pas issue d'observateurs impartiaux ou «crieurs d'avis». Les poètes eux-mêmes se servent de notions de groupe distinctives telles que: génération, tendance, engagement idéologique. Le danger en soi ne se présente pas dans l'emploi de telles ou telles catégories — issues soit des poètes, soit des

critiques — mais dans leur emploi absolu ou dans leur prohibition aliénée de la littérature. L'intention elle-même, de cette prohibition, de l'abolition des différences spéciales, est suspecte: elle annonce des efforts synthétisateurs volontaristes qui, à travers la suppression de l'autonomie et la validité personnelle de la littérature donnent lieu au schématisme. L'attribution d'une importance absolue à une de ces notions de groupe risque d'en perdre la validité d'application en tant que moyen d'approche de l'oeuvre. Bien que la force, le rôle subsidiaire de ces catégories — permettant d'aborder de plus près et de décrire un atelier poétique — réside justement dans leur souplesse plus exactement dans la complexité de leurs rapports, dont nul ne peut dominer l'autre. Or l'histoire de différentes époques nous sert d'exemple des efforts qui privilégiaient certaines de ces catégories en esprit d'ordre. C'est ainsi qu'à l'époque d'entre-guerre, surtout au cours des années trente, la catégorie qui marque l'appartenance à une génération est devenue un motif classificateur-explicatif de première importance, tout comme plus tard, au cours des années cinquante, la notion souvent rigide et superficiellement interprétée de l'engagement idéologique était le point de repère tout-puissant, capable de décider d'une manière brutale, l'avenir d'oeuvres complètes, de réduire les possibilités de publication de l'auteur. De nos jours, au cours des années soixante, c'est le tour de la notion de tendance de se mettre tellement en relief qu'elle soit une des termes techniques les plus à la mode, pareille aux lieux communs les plus vides de sens.

Or les critiques qui utilisent cette notion éprouvent rarement le besoin de la compléter d'une guide approximative de ces tendances. Rien de plus naturel: la division de la poésie de nos jours en différentes tendances ressemble à l'intention de faire le dîner à partir des produits semi-finis, préparés. Nombreux sont ceux qui se contentent d'un simple réchauffement, d'une cuisson rapide. D'autres, par contre, trouvent plaisir dans les phases de la finition — y compris les condiments, les épices, le style du couvert. Le «classement» d'un poète dans une des tendances n'est qu'un enregistrement des possibilités qu'il s'est choisies et qu'il varie pendant sa carrière. Mais en dernière analyse l'essentiel est l'accomplissement personnel: la question de ce qu'il a pu réaliser et comment des dispositions spéciales que sa tendance choisie lui avait offertes; la question si l'auteur était capable de renouveler les formes et les dispositions traditionnelles, s'il pouvait les enrichir de nouvelles variations — attitude, couleur, nuances — dans de nouvelles conditions.

La notion d'appartenance à une génération a sans doute la plus grande permanence. Elle détermine les facteurs désormais invariables de la vie d'un auteur, les contours de la présence historique et des éléments inhérents: les déterminants objectifs des événements de sa vie, ainsi que les limites plus exactes de la tradition littéraire à continuer ou à dépasser. Tout ceci ensemble avec les conditions des possibilités du choix personnel données par la société et par la littérature. On appartient à une génération «par naissance», mais on est libre à choisir — dans les conditions données — son engagement idéologique et sa tendance.



La génération cruellement éprouvée et décinée, dont les représentants ont fait leurs débuts dans les années 30, est présente d'une manière efficace dans la récolte lyrique de l'année dernière (ou plutôt dans le processus lyrique de la décennie passée) par ses recueils récents et réunis. Ils ont laissé derrière eux une carrière de 4 décennie et les grands morts de leur génération: Miklós Radnóti, contraint à vivre au rythme accéléré, dont l'oeuvre est dramatiquement tendu et discipliné à la fois, István Sinka dont les débuts étaient retardés, avec la phosphorescence empruntée du monde des ballades, avec le goût amer de ses tranches de vie objectives. Quand on observe de loin l'expression lyrique de cette génération entière, l'orchestration de celle-ci semble se fonder sur une note rationnelle, qui réunit le style classique de la forme et la transmission directe et claire du contenu. Bien que le lyrisme penché vers l'épique, chargé de traits chamaniques de Sinka, ou bien la poésie lourde d'aspirations incessantes à la multiplicité et à la métamorphose, réunissant les extrémités opposées, de Sándor Weöres, ces deux attitudes poétiques se trouvent à l'écart des caractéristiques communs de cette génération. Observé de plus près pour tant, ce «courant rationnel» s'avère beaucoup plus exubérant et complexe. Non seulement le pathétique étouffé et l'éclat tragique de la poésie de Radnóti diffèrent du lyrisme de ses survivants, mais aussi la poésie de ces derniers entre eux. Zoltán Jékely ou Géza Képes ont réalisé une variante différente de celle de György Rónay, ou Zoltán Zelk. Jékely est le représentant du poète introspectif, dont la violence se réduit à un cercle restreint, qui mêle aux contraintes traditionnellement logiques de la poésie une légère ambiance impressionniste: des images poignantes, capables d'évoquer une atmosphère perceptible et des sentiments élégiques feutrés mais tenaces.

Ma vie: c'est de l'argent du rampage d'escargot,  
Une bute de ver au ras du sol...  
Mais jamais je n'ai badaudé à la fumée de pipe,  
et jamais ne m'usait l'ennui.

(*Homo faber*)

Le recueil récemment paru de Géza Képes porte aussi les traces d'une attitude contemplative résignée qui se replie sur les sphères plus personnelles — après les périodes jadis plus objectives, plus violentes de son oeuvre. Il se charge de la discipline lyrique du «poeta doctus» et de l'exactitude linguistique «rationnelle» de l'expression, mais tout ceci mêlé au dynamisme du sentiment de vie intransigeant et agité de ses métaphores et de ses comparaisons.

Je réfléchis avec mes sens  
sur les gens, signes et choses  
et c'est ainsi que je me sens étouffé et effaré  
comme l'éclosion brusque du bouton  
et comme la pupille du tigre ouverte aux ténèbres  
qui s'absorbe la nuit.

(*Aveu*)

Le rationalisme poétique de György Rónai a pris des profondeurs analisateurs analitiques et par là, est devenu l'évocat sensible des plus petits détails même. Parfois il pousse son rationalisme à tel point que ses poèmes sont tout à fait privés de métaphores et son lyrisme se construit à la base des variations internes, de mouvements opposés, du jeu de la pensée:

Tu étais toujours de loin le plus près  
car loin de toi j'étais pourtant avec toi,  
et tu devenais de plus en plus chère de ton absence  
et même ton manque enrichissait ma vie.

(Tam propre)

Zoltán Zelk représente une personnalité et attitude lyrique beaucoup plus passionnée qui fait vibrer une tendion particulière dans ses poèmes. Cette tension se produit à la rencontre de l'exubérance tourmentée, saccadée de son expression sentimentale et de la discipline rationnelle et logique de la forme de ses poèmes. Le surcroît d'énergie sentimentale pousse parfois son imagination jusqu'à synthétiser, à transformer la sphère métaphorique traditionnellement puritaine et spontanée de ses poèmes en une unité presque visionnaire. Bien qu'il n'a pas publié de nouveaux recueils l'année dernière, ses poèmes parus dans les hebdomadaires témoignent justement cette exaltation sentimentale et cette verve démesurée:

Plus inquiets que les vivants,  
ils ne s'embrassent ils se débattent,  
ils n'aiment qu'en menaçant,  
me montrant le coeur du doigt,  
ils me réclament tous mes instants  
que j'ai ramassé depuis leur mort.  
Pour eux je suis resté le même qu'avec eux,  
que j'étais alors, dans leur milieu.

(Mes morts)

Parmi les survivants de cette génération, dont la carrière d'écrivain a atteinte la 4<sup>e</sup> décennie, les lignes de forces de la construction d'oeuvre la plus condensée et synthétique se laissent voir dans la poésie de István Vas et de Sándor Weöres. C'est István Vas qui a réalisé cette attitude de base rationnelle — propre à la plupart de sa génération — d'une façon beaucoup plus conséquente et condensée que ses contemporains. Le courant principal de sa poésie est la reprise instinctive-consciente et l'actualisation inédite de la tradition précieuse, dont les débuts remontent à la poésie de Csokonai inspirée des idées des lumières. Il faut quand même préciser que par là, Vas ne renouvelle pas cet héritage en sorte de prêcher une religion abstraite de la raison, à l'aide des poèmes didactiques raisonneurs, mais il rend l'expression lyrique d'une sagesse humaine. Dans cette sagesse il y a beaucoup de la résignation dégagée des expériences historiques: de la doute et de la réserve contre toute utopie qui prend la raison pour le principe ordonnateur du monde. Alors le rationalisme de István Vas est plutôt sceptique que naïf: il ne veut pas se fermer sur la supériorité froide



du «rationalisme» aliéné de la vie, au contraire, il veut obtenir au prix d'une lutte tenace la conscience et l'harmonie de l'activité et de l'orientation humaine raisonnable, sur le terrain de la lutte sociale et sur celui de mouvement historique. C'est pour cela que l'„authenticité” lyrique, c'est à dire la portée immédiate de la réalité est si efficace dans ses poèmes. À la base de ses luttes contre toute sorte de mystification, — soit que cette dernière se présente au nom des intérêts sociaux ou littéraires, ou qu'elle soit l'issue de la violence des émotions, des faux-arguments de raison qui se veulent portant convaincants, — se trouve cette prise de position.

Au cours de sa carrière István Vas a toujours réclamé la validité sociale de la poésie lyrique. Les motifs de la lutte poursuivie pour les idéaux de la vie humaine sensée, étaient toujours au centre de sa poésie, et cela s'accroissait depuis la décennie passée. Et ces rayonnements de l'expérience et de la sagesse humaine raisonnable, sont pénétrés des idées de l'humanisme socialiste. Ce n'est pas l'oeuvre de hasard que la passion lyrique de István Vas composant son art poétique convoque justement l'exemple de Prométhée, le symbole de la lutte humaine sensée:

Je survivrai des trônes éphémères  
des dieux merveilleux, moi la Pré-  
voyance, l'option, le questionnaire,  
la belle souffrance, le tourment exigeant,  
le tytan échappé à son destin,  
moi qui suis libre jusqu'à là,  
et si de nouveau on m'enchaînera  
il y aura qui m'absoudra  
toujours et de nouveau. Car je suis le Dessein.

À l'heure actuelle il semble drôle et incompréhensible, qu'autrefois on a considéré István Vas comme l'exemple indésirable de l'abstraction aliénée de la vie; dont les concepts sont liés aux traditions déjà dépassées de la poésie. On lui a reproché sa proposition formulée avec conscience après la libération, car on l'a interprétée comme si elle était une prise de position rigide contre la cause de la révolution: «Nous sommes des quelques' uns qui n'ont ni raison ni envie de continuer autre chose qu'ils ont commencé». Or tout ceci n'était que le témoignage d'une insistance sur les conditions données, sur le cours naturel, inhérent à l'évolution. Ce n'était pas le refus des perspectives du socialisme, non plus celui de la voie de la poésie révolutionnaire politique, mais le refus des clichés schématiques, trop directs, trop creux, trop triviaux de celle-ci. Adopter n'importe quelle version de la théorie ou de la pratique de l'art pour l'art lui était aussi étranger que de rendre service à la cause de l'idée — c'est à dire à l'idéologie socialiste — d'une façon apoétique, impersonnelle quelconque. Il n'a jamais contesté les „Fins”, la raison d'être de la cause, du progrès, du socialisme: puisqu'il a plus d'une fois laissé voir, non sans scepticisme et pudicité, à quel côté de la lutte historique des classes il appartient. Mais il était toujours contre les efforts faussificateurs ou ascétiques, arbitraires ou artificiels qui menaçait la souveraineté de l'homme et de la littérature, sous aucune forme de déguisement fussent-ils se présentés. Il soutenait et

prouvait les perspectives lyriques et idéologiques actuelles de sa propre tendance; de son rationalisme poétique particulier, et par là, au cours de la décennie passée, il est arrivé à la plénitude de son attitude engagée, pleine de sagesse, apte à mettre en cause l'essence de notre histoire humaine.

L'autre grande personnalité lyrique de sa génération, Sándor Wöeres, s'est approché de la «synthèse» poétique d'une manière différente et dans un autre sens. Bien que l'année dernière il n'a pas publié de recueil, sa poésie a atteint une nouvelle période qui couronne les précédentes. Il est connu que le lyrisme de Wöeres, en matière de construction de l'oeuvre, diffère sous beaucoup de rapports de la méthode créative traditionnelle, courante de notre poésie. Il n'est pas lié aux sujets concrets, aux situations aux pensées et ambiances quotidiennes de la vie, qu'à travers d'associations, abstractions innombrables. Son oeuvre forme une unité lyrique, impersonnellement personnelle — sans cesse changeante qui s'assimile les éléments, les possibilités de plusieurs tendances et manières d'expression également; où la prépondérance des forces centrifuges est à l'opposé des orientations centripètes d'autres poètes. Mais malgré cette incohérence, ces lignes de forces éparses des diverses sphères de l'oeuvre, il y a un certain esprit de suite poétique, et c'est l'identité de soi. Une attitude lyrique dont la force motrice principale ne réside ni dans l'activité, ni dans l'émerveillement, mais dans la contemplation. Dans son épigramme lyrique, ou plutôt aphorisme, Wöeres lui-même attribue à la concentration interne inspirée de la contemplation, l'essence de la réalisation humaine.

L'homme ne l'est pas encore,  
il n'est qu'un gamin dangereux qui se débat.  
L'homme arrive à être homme,  
s'il réussit à s'éclairer au fond  
et s'il transmet une rayon  
de la lumière interne sur son milieu.

(*Prothomo*)

Cette attitude se compose d'une philosophie de vie à une vaste portée, qui offre des possibilités infinies d'interprétation, une vision du monde fortement résignée, mais non sans sagesse. Il s'y trouve des éléments ésotériques, hermetiques de sortie de la vie, des efforts de s'écarter de la particularité des tous les jours et souvent des tentatives de s'abimer dans les profondeurs obscures et turbulentes de l'irrationnel. Mais il serait injuste d'interpréter tout ceci comme le résidu d'une prise de position philosophique irrationnelle ouest-européenne, même si la présence de ces philosophies est perceptible dans le tissu de l'oeuvre, d'une façon indirecte et directe également. Le penchant à la contemplation de Wöeres est de nature beaucoup plus proche de la conception contemplative de certaines philosophies orientales qui mettent l'accent sur la suprématie de l'esprit, sur le bien-être moral qui s'ensuit de la priorité de celle-ci au-dessus des luttes quotidiennes de la vie.

Cette concentration à la vie intérieure, aux choses de l'esprit ne saute tout de même pas à l'abstraction mystique, même si les certains traits dite



“réfutateurs de la vie” de cette conception contemplative sont conjugués avec les éléments d’émotions vives, “affirmatives” de la vie”. L’apostrophe de Weöres à ses lecteurs fait allusion à cela: „Je désire t’éclairer et te secouer afin que tu puisses te transformer de ton moi fermé, fini, existentiel, en un moi ouvert, social, cosmique, infini». La raison de cette attitude se discute, puisque ce n’est qu’à travers de longues luttes de l’activité sociale, que l’humanité arrive à la réalisation des formes de vie contemplatives. Il est pourtant sûr que Wöeres ne tourne pas la pointe de sa proposition contre l’activité sociale, alors il ne la conteste pas. C’est seulement l’énergie concentrée de l’attitude et la forme de vie contemplatives qu’il trouve indispensable au processus de renouvellement et de la transformation humaines.

Nous avons passé en revue les membres d’une des générations d’une grande portée, dont la poésie lyrique, soit-elle observée à vue d’oiseau seulement, montre l’existence de plusieurs tendances et de nombreuses versions de celles-ci. On aboutirait à la même conclusion en passant en revue l’oeuvre de la génération qui leur succède — qui ont fait leurs débuts à la fin des années trente ou après la libération. — Cette division complète à l’intérieur des tendances et des générations mêmes, suggère l’impression comme si dans la poésie chacun était contre chacun. Mais ce concours, cette “lutte” poétique n’a pas pour but à annuler les résultats d’aucun atelier poétique, elle est poursuivie pour se dépasser l’un l’autre. Ce n’est que dans la situation pour ainsi dire, «chacun contre chacun» qu’un poète se réalise et accomplit son oeuvre poétique. A l’aide de cette «lutte», la génération, dont on vient de parler, ainsi que les diverses tendances lyriques qui les caractérisent, ont réussi à se renouveler dans les années soixante.





## MARXISTISCHE NIETZSCHE-KRITIK<sup>1</sup>

von

BÉLA LENGYEL

In den Werken und in der Korrespondenz von Marx und Engels können wir dem Namen Nietzsches nicht begegnen.

Bei dem außerordentlich umfassenden Interesse von Karl Marx wäre anzunehmen, daß ihm Nietzsche nicht unbekannt geblieben war; dagegen spricht jedoch, daß Nietzsche, als Marx verstarb, erst in einem relativ engen Kreis bekannt war. Umso überraschender ist es, daß wir auch bei Engels, der die neuesten literarischen Erscheinungen mit unermüdlicher Aufmerksamkeit verfolgte, den Namen Nietzsches vergebens suchen. Es liegt auf der Hand, daß Friedrich Engels, der 1895 verstarb, von der Tätigkeit Nietzsches wußte, worüber damals bereits eine riesige Diskussion im Gange war, in Büchern, Zeitschriften und in der internationalen Presse. Um nur eines zu erwähnen, ist es unvorstellbar, daß er z. B. jene polemische Kritik nicht gelesen hat, die von Franz Mehring im Jahre 1891 über Nietzsche veröffentlicht wurde. Es kann nur ein Zufall sein, daß er seine Meinung nicht festgehalten hat.

Doch kann man sich auch so vorstellen, was die Meinung von Marx über Nietzsche gewesen wäre, bzw. wie Engels Nietzsche hätte werten können. Hier sei nur an ihr gemeinsames Jugendwerk, „Die deutsche Ideologie“, erinnert, in dem sie auch den Stirnerschen Individualismus und die willkürliche Verzerrung der historischen und gesellschaftlichen Prozesse kritisieren.<sup>2</sup> Teils parallel zur Kritik am extremen Individualismus, abstrakten Idealismus Stirners, teils einige Jahre später legen sie ihre Auffassung über Carlyle dar, der die bürgerliche Gesellschaft häufig treffend und wirkungsvoll kritisiert, der aber außerstande ist, eine in die Richtung des Fortschritts weisende Zielsetzung zu geben. Im Gegenteil, in seiner Furcht vor der Revolution schafft er ein die Bourgeoisie stärkendes retrogrades Ideal von der Zukunft.<sup>3</sup> Neben dieser Beleuchtung des objektiven Sinnes von Stirners „Einzigem“ und Carlyles „Held“ darf auch die Bemerkung von Karl Marx über die Suche nach Ideal der Bourgeoisie und der sich entfaltenden sozialen Revolution in „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“ nicht außer acht gelassen werden: der Heroenkult der ersteren ist in der Vergangenheit verwurzelt, die letztere ver-

mag ihre Dichtung nur aus der Zukunft zu schöpfen.<sup>4</sup> Die Konzeption Nietzsches vom „Übermenschen“ stößt nicht vom humanitären Standpunkt aus, vom Standpunkt der Mitleidsmoral aus, sondern wegen ihres unwissenschaftlichen Charakters mit der marxistischen Auffassung zusammen.<sup>5</sup> Durchdenkt man die potentielle Nietzsche-Kritik von Marx und Engels, darf man auch ihre scharfe Kritik über die wissenschaftliche Unbegründetheit des Sozialdarwinismus nicht außer acht lassen.<sup>6</sup> Es lohnt sich, hier die geistreiche Kritik von Engels und Nietzsche über Bismarck und die preußischen Junker zu vergleichen, die aber eine abweichende Tendenz aufweisen.<sup>7</sup>

Der erste marxistische Kritiker Nietzsches ist Franz Mehring. Sein Verdienst ist nicht nur das des Wegbereiters, — jahrelang kehrte er wiederholt zur Kritik Nietzsches zurück. Im Jahre 1891 stellte er in einer polemischen Schrift gegen Paul Lindau fest: „Nietzsche ist nicht, wie Herrn Lindaus »Nord und Süd« glauben machen will, der »Sozialphilosoph der Aristokratie«, sondern der Sozialphilosoph des Kapitalismus. Rein als geistiges Erzeugnis betrachtet, ist seine Geschichtsauffassung eine brutale und geistlose Rohheit, welche durch die »geistreich« glitzernde Sprache nur um so widerwärtiger durchscheint, . . . .Seine Gedanken sind nicht neu. Nietzsches Philosophie erleidet ein Fiasko, weil sie nicht im Leben verwurzelt ist. „Und ebendeshalb ist jenes »Jenseits von Gut und Böse«, welches philosophisch und wissenschaftlich nicht die Tinte wert ist, mit welcher es niedergeschrieben wird, sozialpolitisch von hoher, systematischer Bedeutung. Dieser Kampf gegen die Moral ist tatsächlich die Begründung einer neuen Moral.“ Nietzsche will jene Bande zerreißen, mit denen die Klassenmoral früherer Entwicklungsstufen, die „kleinbürgerliche“ Ehrbarkeit und die „großbürgerliche Respektabilität“ die heutige Klassenmoral des Kapitalismus noch in Fesseln halten.<sup>8</sup> In seinem zum Teil mit Kurt Eisner polemisierenden Artikel besteht Mehring auf Folgendem: „rein vom ideologischen Standpunkt ist der ganze Nietzscheanismus mit seiner byzantinischen Kultur des »Übermenschen«, mit seinem uferlosen Lästern auf das Proletariat und den Kampf des Proletariats, mit seiner abstoßenden Verhimmelung der geistigen, politischen, sozialen Unterdrückung, mit seinem widerlichen Lobpreisen der Religion, vorausgesetzt, daß sie auf jeden moralischen Inhalt verzichtet und sich damit begnügt, eine Waffe der Unterdrücker gegen die Unterdrückten zu sein, eine brutale und geistlose Rohheit.“ Doch verlangt die materialistische Geschichtsauffassung die Untersuchung dessen, wie Nietzsche das geworden ist, was er war. „Ein fein angelegter und in seiner Weise reich begabter Geist, sieht er die grauenvollen Umstände, die der Kapitalismus schafft, und wird mit aufrichtigem Ekel vor ihnen erfüllt. Aber im Schoße des Reichtums erzogen, von Frauenhänden gehätschelt und verzärtelt, durch erbliche Belastung krankhaft reizbar und überreizt, läßt er sich von diesem Ekel gänzlich übermannen; er will das Elend, dessen Ausdünstungen ihm so widerwärtig sind, vernichten, zermalmen, zerstören; . . .“ Notwendigerweise verstarb er in einer Irrenanstalt. Mehring sieht auf keinen Fall in Nietzsche den „ersten besten Börsenjournalisten“. Unter



anderen Verhältnissen hätte Nietzsche die Ursachen des Elends erkannt, so daß er „sich zu einem braven Sozialisten entwickelt haben würde.“ Eisner irrt, wenn er schreibt, „Bleichröden und Rothschild könnten sich Nietzsche als »Türhüter kaufen.«“ „Der Kapitalismus ist auf dem heutigen Standpunkt seiner Entwicklung geistig viel zu abgewirtschaftet und ökonomisch viel zu gerieben, um mystische Philosophen als geistige Vorkämpfer brauchen zu können; ...“ „Wie kann Herr Eisner nur auf den seltsamen Gedanken verfallen, daß »mancher begeisterte Sozialist durch Nietzsche zur Fahnenflucht verleitet worden ist« und gar, weil es ihn kitzelte, »möglichst gefährliche, neue und seltene Ansichten« zu vertreten!“ Sind doch Nietzsches „Ansichten obendrein »neu und selten« nur insofern ... , als sie allerlei Fetzen von Stirner, Carlyle und Darwin zu einem recht buntscheckigen Narrenkleide zusammenflicken“. „Herr Eisner irrt sich außerordentlich, wenn er die »Opposition der Jungen« aus Nietzsche herleitet; ...“ Mehring schreibt demgegenüber: „Der Nietzscheanismus ist vielmehr ein gefundenes Fressen für den literatus vulgaris, der den eigenen Größenwahn kitzeln, auch ein bißchen Sturm und Drang spielen, aber dabei — dies über Alles! — unter allen Umständen aus den Fleischtöpfen des Kapitalismus schmausen will. Mag sein, daß manche dieser modernen Lessinge erst mit dem Sozialismus zu kokettieren versucht hatten, ehe sie im Nietzscheanismus die weitaus ungefährlichere Ruhestätte ihrer »revolutionären« Triebe entdeckten.“ Zutreffend erkennt Mehring die vorübergehende Wirkung Nietzsches auf die junge revolutionäre sozialistische Intelligenz, die er für nicht gefährlich hält: „Ohne Zweifel sind Nietzsches Schriften verführerisch für die paar jungen Leute von hervorragendem literarischem Talent, die etwa noch in den bürgerlichen Klassen aufwachsen mögen und zunächst in bürgerlichen Klassenvorurteilen befangen sind. Für sie ist Nietzsche nur ein Durchgangspunkt zum Sozialismus. Von ihm zurück auf Eugen Richter oder Paul Lindau können sie nicht; dazu ist Nietzsche denn doch ein zu bedeutender und zu genialer Mensch. Bei Nietzsche stehen bleiben können sie auf die Dauer aber auch nicht, denn mit einer genügend großen Rente kann man wohl in der Einsamkeit der Hochalpen den »Übermenschen« spielen, aber im Drange und Kampfe des wirklichen Lebens paukt ihnen die ökonomische Dialektik solche Schrullen gründlich aus. So mausern sie sich allmählig zu Sozialisten.“<sup>9</sup> Mehring protestiert — auf Kosten Nietzsches — dagegen, daß in Deutschland Nietzsche und Ibsen miteinander verglichen werden. Es besteht eine Ähnlichkeit zwischen ihnen, weil „beide an der Fäulnis der bürgerlichen Gesellschaft erkrankt sind und in vierdimensionalen Regionen verzweifelt nach allerlei neuem und wunderbarem Gemenschel suchen. Aber es besteht auch ein kleiner Unterschied zwischen Nietzsche und Ibsen. Nietzsche ist ein wildgewordener Stubenhocker, Ibsen ist ein genialer Poet, der fest in seinen Bauernschuhen steht. ...“. Im Gegensatz zu Nietzsche entlarvt Ibsen die brutalen und feigen Figuren des Kapitalismus. „Mit Nietzsche im Leibe kann man bismärckischer Pack und Preßknecht werden; Ibsen aber bleibt auch in seinen Visionen ein Mann und schildert das ekle Zerrbild kapitalistischer Übermenschheit im

»Baumeister Solneß«<sup>10</sup> Einige Jahre später formuliert Mehring viel schärfer: er hebt ausschließlich die retrograden Züge der Rolle Nietzsches hervor. Nietzsche ist der Philosoph des Großkapitals, das sich so gefestigt hatte, daß es die Unterstützung der preußischen Bajonette nicht braucht. Da das Großkapital auf seine Art eine revolutionäre Aufgabe in der Weltgeschichte erfüllen muß, kann es bei Nietzsche einige revolutionär klingende Wendungen finden. Nietzsche kannte den wissenschaftlichen Sozialismus überhaupt nicht. „Derselbe kapitalistische Prophet, der ein eigenes Buch geschrieben hat, um nachzuweisen, daß die »Herrenmoral« des kapitalistischen »Übermenschen« den Unterschied von Gut und Böse nicht kenne, »jenseits von Gut und Böse« stehe, endet in seiner Bekämpfung des Sozialismus mit dem alten Kindespotte, daß die menschliche Gleichheit in der kapitalistischen »Freiheit der Wildnis« hergestellt sei, mit der kleinen Einschränkung, daß die guten und intelligenten Menschen zu Kapitalisten, die bösen und dummen Menschen zu Proletariern werden. . . . Es ist beinahe noch eine Beleidigung für die Börsenjobber und die Reptile, wenn man sagt, daß sie den Sozialismus aus denselben Gedankenkreisen heraus bekämpfen, wie Nietzsche.“<sup>11</sup> Doch auch nachher verweist Mehring auf gewisse positive Elemente in den Gedanken Nietzsches. Er ist mit ihm einer Meinung im Angriff gegen D. F. Strauß, der den Typ des deutschen Spießbürgers verkörperte. „Ihn (Nietzsche) graute vor der entsetzlichen Öde, die mit der Bekehrung der Bourgeoisie zu Bismarck in das deutsche Geistesleben einbrach und selbst unsere edle Sprache zerstörte. . . . Aber indem sich Nietzsche gegen Straußens »Bierbankevangeli« erhob, wahrte er unstreitig die glorreichsten Überlieferungen deutscher Kultur.“ Für nicht weniger positiv hält er das Auftreten Nietzsches gegen die Geschichtswissenschaft jener Zeit. Er hält seinen Protest gegen die sich in winzigen Details verlierende, sich stolz als objektiv bezeichnende Wissenschaftlichkeit für richtig, „die mit der geistlosen Nüchternheit des Chronisten auf die mathematische Sicherheit ihres Stäubchenkehrens pochte und hinter diesem lächerlichen Anspruch nur die ausschweifendste, böseartigste, geschäftsmäßigste Tendenz zu Gunsten der kapitalistischen Interessen im Besonderen verfolgte. Wieder war es der Künstler in Nietzsche, der sich gegen diese greisenhafte Geschichtsbaumeisterei empörte, während der Mann der Wissenschaft in ihm doch nicht mächtig genug war, um die Schächer aus dem Tempel zu vertreiben, worin sie ihre Schacherbank aufgeschlagen hatten.“ Er flüchtete zu Schopenhauer und Wagner. Sein späterer Bruch mit Wagner und Schopenhauer war nicht konsequent. Auch nachher erblickte er in der Geschichte die Herrschaft des Sinnlosen und des Zufalls. Seine historischen Ansichten sind wissenschaftlich unbegründet wie auch sein Versuch, die Beziehung zu den Naturwissenschaften aufzunehmen, ein Fiasko erlitt. Seine eigene Zeit verstand er überhaupt nicht, denn er „hatte . . . von der modernen Arbeiterbewegung nicht mehr aufgefaßt, als die allerlandläufigsten und allerplattesten Vorurteile des Spießers, . . .“ Nach Mehring kann man den banalen Sozialismus-Haß Nietzsches kaum erklären, denn die Tatsache „hat dem Denker Nietzsche den Todesstoß gegeben. Denn damit ver-



schwand seinem Philosophieren jeder feste Boden unter den Füßen“. Ohne die Kenntnis der ökonomischen und sozialen Verhältnisse ist es unmöglich, moralische Probleme zu lösen. Die Werke der Zarathustra-Periode aber sind Schriften, „auf die schon die Schatten der hereinbrechenden Geistesnacht fallen“. Der Wechsel von der Mitleidsmoral Schopenhauers zur Moral der Erbarmungslosigkeit kann damit erklärt werden, daß Nietzsche nicht imstande war, den Weg zum Sozialismus, zu den lebendigen Kräften der historischen Entwicklung zu finden. „Sich an den Trägern der »modernen Ideen« zu sättigen, wie sie der flache und platte Liberalismus serviert, dazu war er immer zu geistvoll gewesen; was blieb ihm also noch übrig, als in der Übergipfelung des kapitalistischen Systems eine neue Welt heraufdämmern zu sehen, seine alte künstlerische Neigung zum Heroenkult von den Schopenhauer und Wagner auf die Krupp, Stumm und Rothschild zu übertragen? Ohne eine Ahnung von dem ökonomischen Mechanismus des kapitalistischen Produktionsprozesses malt er sich mit künstlerischen und literarischen Reminiszenzen die »Übermenschen« aus, die »freien, sehr freien Geister«, die »guten Europäer«, Prunknamen, die er um so blinder häuft, je mehr er mit dem Instinkt des Dekadenten empfindet, daß es sehr schäbige Figuren des Verfalls zu vergolden gilt.

Subjektiv ein verzweifelttes Delirium des Geistes, ist diese sogenannte Philosophie objektiv eine Verherrlichung des großen Kapitalismus, und als solche hat sie ein großes Publikum gefunden. „Mehring stellt fest: „Nur der Nietzsche der dritten Periode ist populär geworden, und nur dieser Nietzsche waltet als segnender Genius über dem modernen Naturalismus“. . . . „Wer gern den Revoluzzer spielen, aber ums Himmelswillen nicht die Fleischtöpfe des Kapitalismus verlassen, je nachdem auch Bismarcks Stiefel putzen und Väterchens Knute küssen will, der wird den Nietzsche der dritten Periode immer mit dem Gefühle hoher Lust verschlingen“. <sup>12</sup> In einer seiner Kritiken bemerkt Mehring, es ist notwendig, die Rolle der linken Junghegelianer zu beleuchten „in einer Zeit, wo auf dem philosophischen Markte des »Volkes der Denker« die Talmiware der Schopenhauer und Nietzsche verhökert wird“. <sup>13</sup> Er gibt zu, daß Nietzsche „... ein mehr oder minder geistreicher Kopf gewesen sein“ kann, „aber ihn mit Rousseau als »Kulturreformator« zusammenzuspannen und als Vorläufer eines neuen Kant zu signalisieren heißt ein ganz unfruchtbares Spiel mit leeren Begriffen zu treiben“. <sup>14</sup> Wo er die wilden reaktionären Angriffe gegen den religiösen Radikalismus von D. F. Strauß bespricht, erwähnt Mehring höhnisch: „... — auch der brave Nietzsche verdiente sich bei dieser Hetze seine Sporen — , ...“. <sup>15</sup> In Schopenhauer, Hartmann und Nietzsche fehlte völlig der „Blick für die treibenden Kräfte der Zeit“. <sup>16</sup> Auch aus seinen etwa ein Vierteljahrhundert nach seiner ersten Nietzsche-Kritik geschriebenen Bemerkungen ist zu sehen, daß Mehring die Gedankenwelt Nietzsches ablehnt, doch erkennt er zur gleichen Zeit seine außerordentliche Begabung an; mehrere Male weist er sogar die Auffassung zurück, Nietzsche für den Apologeten des Kapitalismus zu halten. Auch damals ist er der Meinung: „mit

Nietzsche ... wissen sie [die besitzenden Klassen] auch nicht viel anzufangen; das »Übermenschentum« in der Form des brutal niederstämpfenden Kapitalismus kommt ihrer berufsmäßigen Heuchelei allzusehr in die Quere“.<sup>17</sup>

Es ist zu sehen, daß Mehring noch zu Lebzeiten Nietzsches, in der Anfangsperiode der sich um Nietzsche zuspitzenden Polemik und des Nietzsche-Kults klar und deutlich die auch später grundlegenden Prinzipien der marxistischen Nietzsche-Kritik formuliert hat. Er will nur das Wesentliche zeigen, will sozusagen jeder falschen, einseitigen Deutung zuvorkommen. Das Wesentliche ist nach Mehring, daß Nietzsche — dem er den Geist, die dichterische Begabung, die Wahrheit einzelner Behauptungen nicht abspricht —, im Grunde genommen dekadent, sein Philosophieren ein Delirium ist: er träumt vom Menschenideal der Zukunft und erkennt dabei die wahren treibenden Kräfte seiner Zeit nicht. Trotz seines scheinbaren Revolutionarismus dient er mit seiner nihilistischen Moral und mit seiner Gesellschaftsphilosophie objektiv dem modernen Großkapital.

Beachtenswert sind die Bemerkungen Karl Kautskys über Nietzsche, die er um die Jahrhundertwende getroffen hat. Diese hängen mit einer Diskussion zusammen,<sup>18</sup> in der Kautsky für Mehring Partei ergriff. Er strebte einen beruhigenden Abschluß der Diskussion an und hielt es für notwendig, die Typologie des „Literaten“ zu umreißen.<sup>19</sup> Aus der offensichtlich ironischen Bezeichnung Kautskys geht hervor, daß er nicht den wahren intellektuellen Revolutionär meint, der konsequent am Klassenkampf des Proletariats teilnimmt, sondern jenen Intellektuellen, der — obwohl er selbst vom Kapitalismus ausgebeutet wird — sich nur schwer der kollektiven Disziplin unterzuordnen vermag. Aufgrund seines persönlichen Wissens, seiner Fähigkeiten und seiner Überzeugung zählt er sich zu den ausgewählten Geistern, die Notwendigkeit der Disziplin erkennt er nur für die Masse an. Als ideales Gegenbeispiel dieses mit der Bewegung sympathisierenden Intellektuellen bezeichnet Kautsky Liebknecht, der, „obwohl er ein glänzender Schriftsteller war, doch das besondere Literatenbewußtsein völlig verlor, unverdrossen in Reih und Glied marschierte, ... und jenes weichliche Gewinsel über Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit verachtete, das der an Ibsen und Nietzsche gebildete Literat gern dann anstimmt, wenn er einmal in der Minorität bleibt — ...“ „Nietzsches Philosophie mit ihrem Kultus der Über- oder Herrenmenschen, dem das Ausleben der eigenen Persönlichkeit alles ist und jede Unterordnung der Person unter einen großen gesellschaftlichen Zweck ebenso abgeschmackt wie erbärmlich erscheint, diese Philosophie ist die richtige Lebensanschauung des Literaten, sie macht aber völlig untauglich zur Einreihung in den Klassenkampf des Proletariats“. Wie Nietzsche ist auch Ibsen ein Vertreter der individualistischen Lebensanschauung des Intellektuellen. „Der typische Literat à la Stockmann sieht in der »kompakten Majorität« ein Ungeheuer, das niederzuwerfen ist“.<sup>20</sup>



Kautsky erklärt mit der Darstellung des Intellektuellen, der sich nicht mit der Disziplin des Klassenkampfes identifizieren kann, — die später von Lenin in begeistertem Ton in der Diskussion mit den Menschewiki zitiert wurde — jenen großen Einfluß, den der Individualismus Nietzsches und Ibsens auf breite Schichten der Intelligenz ausübte.

Die Nietzsche-Kritik Plechanows entfaltete sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Nach Mehring ist dies der zweite bedeutende Versuch zur marxistischen Beleuchtung Nietzsches. Plechanow weist jene auch unter den russischen Sozialisten zu Beginn des Jahrhunderts nicht seltenen Auffassungen zurück, die den Marxismus mit dem Nietzscheanismus in Einklang zu bringen trachteten. Obzwar er hier Nietzsche noch nicht beim Namen nennt, kann dennoch seine 1898 erschienene Studie „Über die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte“ als Prolog dieser Kritik aufgefaßt werden. Indem er die Extremitäten des subjektivistischen Heroenkults und des vulgarisierten Marxismus widerlegt, führt er aus, wie die hervorragenden Persönlichkeiten das Gesicht ihrer Zeit gestalten.<sup>21</sup> Sein Gedankengang übte um die Jahrhundertwende zweifelsohne einen klärenden Einfluß aus, als um die Deutung und Wertung des Nietzscheschen Übermenschen ein heftiger Kampf im Gange war. Plechanow sucht nach der Erklärung für die Tatsache, weshalb die dekadenten Nachkommen der herrschenden Klassen von dem Glauben der alten Zeiten angezogen werden, an den sie überhaupt nicht glauben. Aus dem gleichen Grund, weshalb sie von Nietzsche angezogen werden. Er findet die Erklärung in ihrer Kraftlosigkeit, in ihrer Schwäche. „Der Starke idealisiert das, was seine Stärke ist; der Schwache das, was ihm fehlt.“<sup>22</sup> Im Zusammenhang mit Ibsen analysiert Plechanow den Typ des in kleinbürgerlichem Milieu revoltierenden Individualisten, der sich stolz als Aristokrat bezeichnet. Plechanow zeigt die Haltlosigkeit, die Isoliertheit dieser Schicht. „Diese »Aristokraten« bilden keine *gesellschaftliche Macht*: sie bleiben stets *vereinzelte Persönlichkeiten*. Sie ergeben sich daher umso eifriger dem Kultus der *Persönlichkeit*. Die gesellschaftliche Umwelt macht sie zu Individualisten, und einmal zu solchen geworden machen sie aus der Not eine Tugend<sup>23</sup> und erheben den Individualismus zum Prinzip, von der Annahme ausgehend, daß das, was eigentlich ein Resultat ihrer Isoliertheit in der kleinbürgerlichen Gesellschaft darstellt, ein Zeichen ihrer persönlichen Stärke ist. . . . Die geistigen Aristokraten der kleinbürgerlichen Gesellschaft zählen sich nicht selten zu den Auserwählten, oder wie Nietzsche gesagt hätte: zu den Übermenschen. Doch während sie so sich selbst als auserwählte Menschen betrachten, beginnen sie die Menge, den »Haufen«, das Volk von oben herab zu behandeln. Den auserwählten Menschen ist ja alles erlaubt. Nur sie sind es, an die sich das Gebot richtet: »Werde, der du bist!«<sup>24</sup> Für gewöhnliche Sterbliche gilt eine andere Moral.“<sup>25</sup> Im Grunde genommen ist Plechanow einer Meinung mit Mehring, wenn er feststellt: „das heutige bourgeoise Deutschland feiert einen Nietzsche, in dem es mit richtigem Klasseninstinkt sofort den Dichter und Ideologen der Klassenherrschaft spürte.“<sup>26</sup> Die romantische Bürgerfeindlichkeit kann viele irreführen, kann fort-

schrittlich scheinen; so ist das auch im Falle des „hartgesottenen Bourgeois“ Nietzsche, der „unterhaltende Angriffe gegen die Bourgeoisie richtet“. <sup>27</sup> Plechanow hält das Auftreten der Theorie vom Übermenschen, in welcher Form es auch sei, für gefährlich; innerhalb des Marxismus erblickt er in ihr die Rückkehr der Metaphysik. Deshalb verurteilt er die Theorie der „Gottbildner“, in deren Geist Lunatscharski sich für die Entwicklung von den Einzelnern bis hin zu den großen Entdeckern der modernen Gesellschaft begeistert. Plechanow fügt – in Klammern – höhnisch hinzu: „Siehe, hier sind sie, die von Nietzsche prophezeiten Übermenschen!“ <sup>28</sup> Die ironische Bemerkung weist darauf hin, daß Plechanow außerordentlich empfindlich auf jede Bestrebung reagierte, die den Gottesglauben durch irgendeinen Menschengottesglauben ersetzen wollte, indem sie einen dem Übermenschenkult ähnlichen Kult verkündete. Deshalb kritisiert er auch heftig den Roman „Eine Beichte“ von Maßxim Gorki, sozusagen als Verkündung einer „neuen Religion“. Im Roman lehrt Michail Matwei, daß der größte Gegner des Menschen das „Ich“ ist. Plechanow erinnert dies an die Diskussion, die Marx mit Hermann Kriege geführt hatte, <sup>29</sup> dessen Meinung nach wir mehr tun müssen, als nur für unser elendes Ich zu sorgen. Plechanow weist darauf hin, daß häufig unrichtig, nach dem metaphysischen „entweder – oder“ die Frage der Beziehung zwischen dem „Ich“ und den anderen Menschen gelöst wird: „entweder sie lassen das »Nicht-Ich« dem »Ich« zum Opfer fallen (das ist die Lösung im Geiste Nietzsches), oder aber sie würdigen das »Ich« überhaupt keiner Aufmerksamkeit (das ist die Lösung im Geiste Kriegers und Michails)“. Obwohl doch Hegel, Herzen und Belinski schon die dialektische Lösung der Frage gezeigt hatten. <sup>30</sup> Zur gleichen Zeit, als er aus dem erwähnten Grunde gegen den innerhalb des Marxismus auftretenden „neuen Glauben“, gegen die „gottbildnerischen“ Tendenzen auftritt, unterläßt Plechanow nicht die Klarlegung des dekadenten Gesichtspunktes von Mereschkowski, der die „Gottbildner“ Lunatscharski und Gorki von reaktionärem Standpunkt aus angriff. Es trifft vollkommen zu, daß Nietzsche aus dem „Positivismus“ auf die Negation jeder Moral folgerte, wie dies von Mereschkowski festgestellt wird. Doch darf aber deshalb nicht der „Positivismus“ (unter dogmatischem Positivismus versteht Mereschkowski den Materialismus) und der Materialismus beschuldigt werden, wie es Mereschkowski tut, sondern nur Nietzsche selbst. Im Amoralismus Nietzsches – sowie auch in den Werken anderer Autoren, z. B. Maurice Barrès – drückt sich die Stimmung der dekadenten bürgerlichen Gesellschaft aus. Das herrschende unterdrückende System ist zu jeder Zeit bestrebt, sein wahres Gesicht zu verbergen. „Deshalb ist es so, daß die heutige Bourgeoisie, trotz ihrer ungewollten Sympathie für Nietzsche, die Negation seines Amoralismus immer für das Zeichen der guten Manieren halten wird. Nietzsche spricht aus, was in der bürgerlichen Gesellschaft von heute geschieht, was anzuerkennen aber unangenehm ist. Deshalb kann das Verhältnis der heutigen Gesellschaft zu ihm nichts anderes als eine *halbe Anerkennung* sein“. Man kann sich nicht darüber wundern, daß zur Zeit des Verfalls der bürgerlichen



Gesellschaft ihre Ideologen ohne Heuchelei sprechen und den Amoralismus offen verkünden.<sup>31</sup> In seiner Diskussion mit den Dekadenten verweist Plechanow auf das Werk von Léon Pinaud über den deutschen Roman des 19. Jahrhunderts, in dem der Autor behauptet, daß der Übermensch Nietzsches ein Protest gegen den Sozialismus, gegen das Verschwinden des Individuums in der Masse ist, und dieser Geist zeigt sich im neuen, neuromantischen deutschen Roman. „Herr Minski aber“, bemerkt Plechanow, „erweckt den Eindruck, als hätte er noch nicht von dieser Seite der neuen Strömungen gehört“.<sup>32</sup> In der Kritik über das Werk Windelbands zur Geschichte der Philosophie hält er die Erklärung von Nietzsches Individualismus für vollständig falsch. Der neue Individualismus, der in Nietzsche seinen „ausgezeichnetsten Vertreter“ gefunden hat, ist „ein Protest gegen die fortschrittliche Bewegung der Masse“, er „drückt nicht die Sorge für die Rechte des Individuums, sondern die Angst wegen der Klassenvorrechte aus“. Er verteidigt also nicht die Rechte des Individuums im allgemeinen, sondern die Rechte des zu einer gewissen Klasse gehörenden Individuums.<sup>33</sup> Plechanow unterscheidet zwischen dem Individualismus Ibsens und Nietzsches. Eine Entartung des ersteren erblickt er in der Hauptfigur des Dramas „An des Reiches Pforten“ von Knut Hamsun. Der Schriftsteller und Philosoph Iwar Kareno lebt ausschließlich seinem Schaffen. Er glaubt nur an die Tyrannei, er harrt der Ankunft des größten Terroristen, den er für die Quintessenz des Menschen hält. Die Freiheit ist seiner Meinung nach die Freiheit des Tyrannen. Er verkündet Haß, Rache und Dünkel. Er protestiert gegen die Verkündung der Humanität: die Arbeiter sollen nicht verwöhnt, sondern ausgerottet werden. Der Stockmann des „Volksfeinds“ war nie der Feind des Volkes; sein Zerrbild, der extrem reaktionäre Kareno, dagegen ist es. Er gehört jener Schicht an, die eine Mittelstellung zwischen Proletariat und Bourgeoisie einnimmt. Viele, die hierhin gehören, sind in die Dienste des Proletariats getreten, schwanken jedoch im Grunde genommen zwischen den beiden kämpfenden Schichten. Kareno wird vom Wunsch der Selbstaufopferung erfüllt. Er ist eine unmögliche Gestalt; Hamsun erzielt – gegen seine Absicht – statt einer tragischen eine tragikomische Wirkung. „Ich will nicht sagen“, stellt Plechanow fest, „daß ein Charakter wie der Karenos ganz undenkbar ist. Ich kann mir sehr gut vorstellen, daß sich, unter geeigneten Umständen Nietzsche genauso verhalten hätte wie Iwar Kareno. Aber Nietzsche war ein Ausnahmefall und zwar – das ist wohl zu bedenken – ein *pathologischer* Ausnahmefall. Seelisch erkrankte Menschen kommen hier nicht in Frage, und was geistig normale Menschen betrifft, so zeigen sie große Selbstlosigkeit nur unter dem Einfluß großer Ideen.“ Menschenhasser vom Typ eines Karenos haben überhaupt keine Selbstaufopferung nötig. Die Kritik Plechanows über den schwankenden Durchschnittsintellektuellen erinnert an die vorhin erwähnten Ausführungen Kautskys. Der anarchistische, individualistische Kareno hat zwar überhaupt nichts mit der sozialen Revolution zu tun, doch die Wirkung Nietzsches bringt ihn näher hin zu dem von Kautsky charak-

terisierten Typ. In Kareno erkennt Plechanow sozusagen das Zerrbild von Nietzsche. Und im Zusammenhang mit dem retrograden Charakter des Nietzscheanismus stellt er fest: „Die Nietzsche-Menschen halten sich für unversöhnliche Feinde des Spießertums. Aber in Wirklichkeit sind sie völlig von dessen Geist durchdrungen“.<sup>34</sup> Gerade deshalb, weil er den Einfluß Nietzsches auch im Kreise des Sozialismus für gefährlich hält, begrüßt er im Jahre 1911 Maxim Gorki, indem er sich sehr anerkennend über den Roman „Matwei Koshemjakin“ äußert: „Unsere Kritik ... kann Ihnen nicht verzeihen, daß Sie Sozialist sind. Sie sang Ihnen ein begeistertes Loblied, solange sie noch glaubte, aus Ihnen werde ein Künstler im Geiste Nietzsches hervorgehen. Als sie aber sah, wie Sie die Grenze des Nietzscheanismus überschritten, wurde sie böse, war gekränkt und hub an, das »Ende Gorkis« zu beklagen. Auf all das können Sie wiederum nur stolz sein“.<sup>35</sup> Aus dem Brief Plechanows geht eindeutig hervor, daß er selbst – wie Michailowski und viele andere Kritiker – der Meinung war, daß Gorki eine Nietzscheaner-Epoche hatte. In seiner Studie „Die Kunst und das gesellschaftliche Leben“ befaßt er sich eingehend mit dem tiefen Einfluß Nietzsches auf die bürgerliche Jugend. Seine Anziehungskraft erklärt er mit seinem Scheinrevolutionarismus. Nietzsche verachtete die unfähigen Zeitgenossen, die zu großen Gedanken, Gefühlen und Taten nicht imstande waren. Doch weist seine Kritik nicht vorwärts: gegenüber dem Vordringen des Proletariats verteidigt er die bürgerliche Gesellschaft. Die Neuromantiker bekennen sich zum Standpunkt Nietzsches „jenseits von Gut und Böse“. Diese Auffassung kann nur dann wahr sein, wenn sie dem Fortschritt der Menschheit dient, wie es im Kampf der französischen Revolutionäre gegen die Reaktion geschehen war. Die Neuromantiker fordern Taten, doch verteidigen sie gegen die Freiheitsbewegung der Zeit das alte System.<sup>36</sup>

Die wiederholte Stellungnahme Plechanows in der Nietzsche-Frage bildet einen wichtigen Teil des Kampfes der russischen Sozialdemokratie gegen die anarchistische, dekadente Schicht der russischen Intelligenz. Dieser Kampf hatte seinen Höhepunkt erreicht, als diese Schicht – nach der Niederschlagung der Revolution von 1905 – mit allen Kräften gegen die Sache der Revolution auftrat und als ideologisches Banner häufig den Namen Nietzsches hochhielt. Plechanow analysiert im Rahmen der Krise der modernen bürgerlichen Gesellschaft die komplexen Gründe von Nietzsches Einfluß, die besondere Stellung Nietzsches in der bürgerlichen Gesellschaft und seine gegensätzlichen Bewertungen. Plechanow ist sich im klaren über das Talent Nietzsches, er unterschätzt ihn als Gegner nicht. Seine wichtige Bestrebung ist, den deutlich wahrnehmbaren Einfluß Nietzsches auf die marxistische Theorie und die Arbeiterbewegung aufzuheben; er will nachweisen, daß nicht nur jedwede sozialistische Formulierung der Idee des Übermenschen gefährlich und absurd ist, sondern daß die scharfe und häufig treffende Kritik Nietzsches über die bürgerliche Gesellschaft im Grunde genommen einen retrograden Charakter hat, daß sein Aristokratismus der sozialistischen Revolution scharf gegenübersteht.



Lenin hat nicht über Nietzsche geschrieben, doch zeichnet sich klar im Gedankengang, in den Wendungen zahlreicher seiner Werke sein Verhältnis zur Philosophie Nietzsches und zum Nietzscheismus ab. Zweifelsohne war er mit den wesentlichen Feststellungen der Nietzsche-Kritik Mehrings, Kautskys und Plechanows einverstanden. Zu diesem Themenkreis gehört seine Feststellung „Anarchismus ist umgestülpter bürgerlicher *Individualismus*“, sowie „Der Anarchismus ist ein Produkt der *Verzweiflung*. Die Mentalität des aus dem Geleise geworfenen Intellektuellen oder des Lumpenproletariers, aber nicht des Proletariers“.<sup>37</sup> Auf diese Frage geht er mehrmals ein. Im Jahre 1905, während der Revolution, betont er wiederholt, daß der Sozialismus dem Anarchismus vollständig entgegengesetzt ist.<sup>38</sup> Er weist darauf hin, daß der Anarchismus zusammen mit dem Nietzscheanismus in der Betrachtungsweise der bürgerlichen Schriftsteller auftritt. Mit dieser Auffassung setzt Lenin sich in dem Artikel „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ auseinander. Er wendet sich gegen den besonders unter den gegen die revolutionäre Bewegung auftretenden Schriftstellern verbreiteten Nietzscheanismus: „Nieder mit den literarischen Übermenschen!“<sup>39</sup> Mit einer Bemerkung auf eine Zeile von Brjussow kritisiert Lenin den Anarchismus: „Diesen — wie auch anderen — kleinbürgerlichen Revolutionären könnten wir die Worte sagen, die ein anarchistischer Dichter an uns gerichtet hat: »Zerstören werden wir zusammen, aufbauen aber nicht.«“<sup>40</sup> Was Lenins Meinung über Nietzsche war, darüber bietet das klarste Bild das Werk „Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück“, das seine Polemik mit den Menschewiki enthält. Hier wiederholt er die Worte Kautskys über den sich der Partei anschließenden schwankenden Durchschnittsintellektuellen, der sich von seinem Individualismus, von seinem Glauben an sein Übermenschentum nicht freimachen kann.<sup>41</sup> Es steht außer Zweifel, daß Lenin Nietzsche und die Nietzsche-Literatur nicht nur indirekt gekannt hat; mehrere seiner Aufzeichnungen zeugen hiervon.<sup>42</sup> In seinen Briefen diskutiert er mit Gorki, warnt ihn vor der Anziehungskraft der idealistischen Philosophie, zugleich erkennt er aber an, daß „ein Künstler aus jeder Philosophie viel Nützliches für sich schöpfen kann. Schließlich bin ich völlig und unbedingt damit einverstanden, daß in Fragen des künstlerischen Schaffens Ihnen das entscheidende Wort gehört und das Sie Anschauungen *dieser Art* sowohl aus Ihrer künstlerischen Erfahrung *als auch aus der Philosophie, sei es auch eine idealistische Philosophie*, schöpfen, zu Schlußfolgerungen gelangen können, die der Arbeiterpartei gewaltigen Nutzen bringen können“.<sup>43</sup> Anlässlich der Diskussion mit der Schule von Capri bemerkt er bei der Charakterisierung der Kompliziertheit der Entwicklung: „Bei Gott, der Philosoph Hegel hatte recht: Das Leben schreitet in Widersprüchen voran, und die lebendigen Widersprüche sind um vieles reicher, mannigfacher und inhaltsvoller, als es dem menschlichen Verstand anfänglich scheint“.<sup>44</sup> Lenin wird jedoch von seiner dialektischen Betrachtungsweise bei weitem nicht zu prinzipiellen Zugeständnissen bewogen. Deshalb spitzt sich seine Polemik mit Gorki und Lunatscharski wegen

der „Gottbildnerei“ zu, die er als Zugeständnis an das „stumpfsinnige“, „schwächliche“ und „stupid-anarchistische“ Spießbürgertum auffaßt.<sup>45</sup> Für reaktionär, nicht-historisch hält er jene Auffassung Gorkis, daß der Gottgedanke das Individuum mit der Gesellschaft verbindet und der Zügelung des animalischen Individualismus dient. Im Gegenteil: „Nie hat die Gottesidee »die Persönlichkeit mit der Gesellschaft verbunden«, sondern stets die unterdrückten *Klassen* durch den Glauben an die *Göttlichkeit* der Unterdrückter *gefesselt*“.<sup>46</sup> Lenin lehnt die notwendige Beziehung des Sozialismus zur Askese ab,<sup>47</sup> verurteilt jedoch entschieden den dekadenten Instinktkult. In einem Gespräch mit Clara Zetkin erklärt er, daß die Revolution „keine orgiastischen Zustände duldet, die bei den dekadenten Helden und Heldinnen D'Annunzios gewohnt sind“.<sup>48</sup> Bei der Wertung von Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlandes“ gibt er eine indirekte Kritik von Nietzsches Geschichtsbetrachtung.<sup>49</sup>

Lenin weist auf die Zusammenhänge zwischen Anarchismus und Nietzscheanismus im gesellschaftlichen Leben und in den politischen Kämpfen, sowie auf die Beziehung der beiden erwähnten Erscheinungen zur retrograden bürgerlichen Ästhetik hin. Wenn er über die literarischen Übermenschen, die lächerliche Selbstgefälligkeit in der Pose des Übermenschen spricht, bringt er die härteste Kritik über den Nietzscheanismus. Auch Lenin hielt Nietzsche für keinen zu unterschätzenden ideologischen Gegner; das ergibt sich indirekt aus seiner Diskussion mit Gorki über die Gottbildnerei. Die Gottbildnerei hielt Lenin wie Plechanow für eine Art von Gottersatz, für die „sozialistische“ Variante der Lehre vom Übermenschen. Lenin wurde von der vulgär-nietzscheanischen Instinkt-anbetung Arzibaschews und anderer dekadenter Schriftsteller abgestoßen, daraus ging hervor, daß er den auch in der dekadenten russischen Literatur populär gewordenen orgiastischen Kult verurteilte.

Lunatscharski hatte den Marxismus, der – seinen eigenen Worten nach – für ihn zu einer vollständigen Weltanschauung wurde, im Jahre 1892 kennengelernt.<sup>50</sup> Zugleich interessierte er sich umfassend für die in den idealistischen Philosophien enthaltenen positiven Züge, die er für geeignet hielt, um mit ihnen die Ideen des Sozialismus zu bekräftigen.<sup>51</sup> Auch seine frühentstandene begeisterte Sympathie für Nietzsche findet zweifelsohne eine Erklärung in dieser Tatsache. Schon im Entwurf eines Vortrages über Ibsen im Jahre 1900 verweist er auf Nietzsche;<sup>52</sup> in diesem Jahr sind auch seine ersten Übersetzungen erschienen, die Nietzsche in russischer Sprache wiedergaben.<sup>53</sup> 1903 kritisiert er verurteilend die naturalistische, dekadente, anarchistische Literatur der Zeit. Spöttisch stellt er fest: „Die Wörter: Genie, starker Mensch, Freiheit, Übermensch, Nietzsche: das sind die Lieblingswörter dieser winzigen Herostrate“.<sup>54</sup> Lunatscharski verurteilt nicht nur den krankhaft übertriebenen Individualismus von Schriftstellern wie Przybyszewski, D'Annunzio, Leonid Andrejew, sondern auch, daß in ihren Augen der beste Beweis für die Genialität der Wahnsinn ist. Die Freiheit können sie sich nur als Sünde, Niederträchtigkeit vorstellen.<sup>55</sup> Scharf unterscheidet Lunatscharski Nietzsche von den Nietzscheanern. Das geht auch aus seiner Rezension



hervor, in der er an die Bemerkung eines Kritikers anknüpft, der vom „Marxisten und Nietzscheaner“ Gorki spricht. Lunatscharski stellt fest: „Gorki hat durch nichts manifestiert, daß er Marxist oder Nietzscheaner ist, doch zwischen Marx, Gorki und Nietzsche besteht etwas Gemeinsames, und dieses Gemeinsame ist das Zeichen unserer Zeit: der Kampf der unterdrückten Klasse für ihre Rechte, für ein menschenwürdiges Leben, Protest, Angriff, Vordringen aus jener Klasse selbst, im Namen deren diese Forderungen vorgebracht werden – das ist der Geist des Marxismus; die Erklärung des vollständigen Selbstbestimmungsrechtes, eine stolze Herausforderung der Gesellschaft und ihrer Grundprinzipien, die Betonung, daß die Persönlichkeit ein Recht hat zur Vervollkommenung, zur Lebensfreude, zum Schaffen – das ist es, was uns in Nietzsche anzieht und dieselben Ansprüche an das Leben, denselben protestierenden Geist können wir bei Gorki sehen“, der in der Welt der Barfüßigen die wahren menschlichen Werte erkannt hat. „Nicht die Leidenden interessieren uns, uns interessieren die Protestierenden...“ Wie sehr auch die Materialisten und Idealisten der jungen Generation voneinander getrennt sein mögen, sie sind verbunden durch die Achtung des Individuums, durch sein Recht auf Glück; nicht das Mitleid und nicht der Altruismus sind charakteristisch für sie.<sup>56</sup> Bei der Charakterisierung der revolutionären Romantik gebraucht Lunatscharski Wendungen Nietzsches. Der Mensch tritt als „zum anderen Ufer gerichteter Pfeil“ auf, als „Brücke, die zur Vollkommenheit führt“<sup>57</sup> „mit seiner ganzen inneren Gespaltenheit, mit seinen Ausbrüchen, mit den Qualen des Schaffens, mit der produktiven Verwirrung der das Gute und das Böse verstehenden Seele, die vor sich das Licht und um sich herum die Dunkelheit und den Schmutz sieht, und durch die Darstellung dieser Dunkelheit und dieses Schmutzes den Menschen-Bruder dazu anregt, sich von ihnen loszureißen hin zum Licht“.<sup>58</sup> Wie er die revolutionäre Romantik durch Zarathustraische Wendungen beleuchtet, mit der Auffassung jenseits von Gut und Böse identifiziert, genau so positiv deutet er den Begriff vom „Willen zur Macht“. Der aktive Mensch von heute „liebt die Ruhe nicht, viel mehr als alles schätzt er das Gefühl der Entwicklung, den »Willen zur Macht«“.<sup>59</sup> In der Kritik über das Drama „Sommergäste“ von Maxim Gorki tritt das Nietzschesche Denken im Einklang mit der Idee der sozialistischen Revolution auf; Lunatscharski betont hier den positiven, befreienden Einfluß Nietzsches auf Gorki. „Nietzsche forderte vom Menschen wirklich Stolz, er forderte von ihm, der Wahrheit mutig ins Auge zu blicken, die Wahrheit auch dann zu suchen, wenn es mit Leiden verbunden ist. Er muß seine Furcht vor dem Leiden besiegen, jene Furcht, wegen der er manchmal die Augen zusammenpreßt, – er muß nach jener gewaltigen und beständigen Kultur dürsten, die auf dem Granit der Wahrheit und nicht auf den schwachen Pfeilern von Erfindungen beruht. Darin muß der Meinung Nietzsches nach der Stolz des Menschen bestehen. Und darin sind wir vollkommen mit ihm einverstanden“. Diese Auffassung ist unumgänglich mit einer Unerbittlichkeit gegenüber den Kleinmütigen verbunden, die „sich in die Lumpen der alten tröstenden Lüge oder in

die schwachen Spinnweben der neuen Selbsttäuschungen hüllen“. Es gilt, mutig voranzuschreiten auf dem tragischen Weg des Kennenlernens der Wirklichkeit. Nietzsche hat gezeigt, daß der Mensch für sich Illusionen schafft. Wenn man eine verliert, schafft man sich eine andere, eine schönere Illusion. Diese schöpferischen Illusionen sind aber ganz weit entfernt von der feigen, tröstenden Lüge Lukas in Gorkis „Nachtasyl“. Gorki wurde beim Verfassen dieses Stückes noch von der Gefahr der Barmherzigkeit bedroht, doch erhob er sich über sie. „Mehr, immer mehr Unerbittlichkeit brauchen die Menschen von morgen“. <sup>60</sup> Lunatscharski erkennt in der unerschrockenen Nietzscheschen Suche nach der Wahrheit, die frei von allen Vorurteilen ist, das Überschreiten der Grenzen des Individualismus – in der die tröstende Lüge zurückweisenden Nietzscheschen Unerbittlichkeit sieht er die Voraussetzung für den vollkommeneren Menschen von morgen. Wie sah er Dionysos, dem Goethe und Nietzsche huldigten? Als einen, den heute nur noch verehren kann, der die Versöhnung, die moralische Pedanterie, den elenden Altruismus verachtet: „der Mensch des Elans, der nach Leben dürstende, der stolze, kämpferische Mensch“. <sup>61</sup> Doch ist die Dionysos-Konzeption Nietzsches in der Beurteilung Lunatscharskis bei weitem nicht eindeutig. Gegen den Kult der Instinkte nimmt er ganz im Geiste des Gorkischen *Menschen* Stellung. Er stimmt Nietzsche zu darin, daß der Pessimismus auch aus der überströmenden Fülle des Lebens stammen und die maßlose Gesundheit gefährlich sein kann. Gleichzeitig bemängelt er die Tragödientheorie des jungen Nietzsche, seine in der Schopenhauerschen Philosophie und im Buddhismus verwurzelte Metaphysik. Nietzsches Dionysos-Kult war die Verzweiflung vor dem Leben. „Vor dem Menschen steht die Aufgabe, Herr seiner Vernunft und seiner verfeinerten Sinnlichkeit zu sein, diese in Einklang mit seinem Willen zu bringen, damit er, mit ihnen gerüstet, instande sei, in den Kampf gegen die Kräfte der Natur zu ziehen, der einzig richtigen, lebensbejahenden und positiven Lösung der uralten Aufgabe immer näher zu kommen“. <sup>62</sup> Wie sehr er auch vom Radikalismus, von der Leidenschaftlichkeit Nietzsches, von der Betonung von Handlung und Willen gegenüber der Betrachtung auch angezogen wird, lehnt Lunatscharski von Anfang an den Nietzscheschen Aristokratismus ab. Scharf verurteilt er die Nietzscheschen „Hyperkultivierten“, nach denen die Entwicklung sich nicht extensiv, sondern intensiv abspielt, und die Tausende zur Sklaverei verdammen würden, damit ein Genie einige Schritte auf dem Weg der Entwicklung tun kann. Die Demokratie unternimmt viel mehr für die kulturelle Entwicklung des Individuums als die Sklavenhaltergesellschaft, in der der Herr-im Grunde genommen ebenfalls ein Sklave ist. Lunatscharski widerlegt die Auffassung, daß die Demokratie die „Sklaven-Moral“ einführen will: „im Gegenteil, sie fühlt sich eher zur Moral der Herren hingezogen...“. Der amoralistische Demokrat kann den Gedanken der gerechten Gesellschaft mit glänzenden Farben ausmalen, weil für ihn die Gerechtigkeit in der Harmonie der Interessen der Gemeinschaft besteht, und diese Harmonie ist die beste Grundlage für die Entfaltung der verschiedensten Individuen. <sup>63</sup> Von



Faust stellt er fest, daß Goethe der Mensch Nietzsche als Menschen viel näher gestanden hat, als es der Autor des Zarathustra selbst annahm. Faust verkündet den Glauben des aktiven Positivismus, den Nietzsche „auf wunderbare Weise nicht bemerkte“.<sup>64</sup> Lunatscharski diskutiert mit Bulgakow, nach dessen Meinung Iwan Karamasow der russische Faust ist, und dessen seelisches Drama – der Zusammenstoß zwischen der Theorie des Amoralismus mit den moralischen Anforderungen des Individuums – identisch mit dem inneren Drama Nietzsches ist. Der Auffassung Lunatscharskis nach war Nietzsche die Moral der Pflicht fremd, die Moral der Liebe aber nicht. Wie er sich entwickelte, hörten sein Pessimismus, seine Dekadenz auf. Ein großer Verlust für die Menschheit ist, daß sein letztes, wichtigstes Buch unvollendet geblieben ist, weil „dieser Apostel der Wahrheit und des Mutes“ immer weiter fortschritt. Mit Nietzsche zusammen protestiert er gegen die Mitleidsmoral: „wir verwerfen die Wortverbindung von »Liebe und Pflicht«...“ Der „Wille zur Macht“ ist nicht unbedingt ein zerstörender Wille. „Die Räuber und Zerstörer sind letzten Endes schwach, weil sie einsam sind, doch die »Ritter des Geistes« werden ewig leben“. Schaffen, um sich herum das blühende Leben sehen, Kraft verspüren, das ist das Glück. Nietzsche definierte es so: „das Gefühl der zunehmenden Macht“. Dies äußert sich vor allem im Schaffen, wie es im Faust zu sehen ist. Das Gewissen läßt die schöpferische Kraft, die Kampfeskraft verkümmern. „Werden wir Gottmenschen! bedeutet das vielleicht, Verbrecher, Bankiers oder moralische Philister zu werden“? Nietzsche kann überhaupt nicht mit Dostojewski verglichen werden, der ein großes Talent, aber ein Verleumder des Lebens ist. „In vielen Dingen unterscheidet sich unsere Meinung grundlegend von der Nietzsches, wir halten ihn aber für einen großen, freudenvollen Befreier“.<sup>65</sup> Nach Lunatscharski hatte Berdjajew den Gedanken Nietzsches, daß die bürgerliche Entwicklung den tragischen Geist, den Mut und die Kampfesfreude tötet, nicht verstanden. Mit spiritualistischen Theorien, wie die Berdjajews sind, wurden häufig kranke Menschen und die kranke Menschheit getröstet. „Wir sind zusammen mit Nietzsche der Meinung, daß jeder Glaube an ein Jenseits das Ergebnis einer solchen Sehnsucht nach Trost ist“.<sup>66</sup> Nietzsche „verhielt sich mit leidenschaftlicher Antipathie sowohl zum Transzendenten, als auch zu dem transzendentalen Idealismus, zu jedem *Jenseits*“.<sup>67</sup>

Nach diesen frühen, überwiegend positiven Bewertungen wird noch in den Jahren nach 1900 der kritische Standpunkt Lunatscharskis gegenüber Nietzsche immer entschiedener: er kommt der schon bekannten marxistischen Wertung immer näher. Von Ibsen stellt er fest, daß er im Gegensatz zu Nietzsche, der ein „wahrer Aristokrat“ ist, demokratisch gesinnt ist;<sup>68</sup> Nietzsche ist der Ideologe des Großkapitals, der Prophet der imperialistischen Weltanschauung, der von einem tiefen Pessimismus bedrückt wurde, weil „er in den gierigen, fetten Kapitänen der Industrie die Pfeiler der Brücke zum Übermenschen sehen mußte“. Er verurteilt auch die Ansichten Nietzsches über die Frau; das Proletariat hält die Frau für einen Gefährten und nicht für ein „gefährliches Spiel-

zeug“.<sup>69</sup> Auch später, kurz vor seinem Tod, stellt er Ibsen und Nietzsche einander noch zugespitzter gegenüber. Es wäre paradox zu behaupten, schreibt er, daß der Brandsche Wille zur Vollständigkeit und der imperialistische Wille zur Macht Nietzsches identisch wäre. „Nietzsche könnte sogar die Helden des kapitalistischen Gewinns beschuldigen, daß sie etwas von den Spuren des Gewissens bewahrt haben“.<sup>70</sup> Wo war bis dahin seine Illusion im Zusammenhang mit dem „Willen zur Macht“, seine positive Wertung vom Anfang des Jahrhunderts verschwunden! Schon kurz nach 1910 kritisiert er die Auffassung Nietzsches in ihren Grundlagen. Er unterscheidet zweierlei Kräfte: die eine ist „ruhig und natürlich und weiß gut, daß sie immer einfach in *Harmonie mit ihrer eigenen Natur* ist. Solch eine Kraft kann nur ein Vertreter der wirklich starken Klasse verkünden, und das war Nietzsche nicht. Bei Nietzsche finden wir fast immer den hysterischen *Wunsch nach Kraft*...“<sup>71</sup> Das aber, was er in einem seiner früheren Artikel als befreiende Wirkung Nietzsches bezeichnet hatte, und die Schönheit des Stils Nietzsches wirken aber auch weiterhin im Bewußtsein Lunatscharskis. In seiner 1911 erschienenen Essay-sammlung schreibt er über Lessing, Goethe, Herder, Gorki und Nietzsche.<sup>72</sup> Seine an Nietzscheschen Wendungen reiche Erinnerung an Strindberg hätte er auch über Nietzsche schreiben können. Er nennt Strindberg einen großen Märtyrer des Individualismus, in dem nicht nur etwas Niederdrückendes, sondern auch etwas Erhebendes ist. Seine Wahrhaftigkeit packt den Leser geradezu. „Die Zerstörung war Strindbergs Element. Er war ein Hammer-Genie, ein Dynamit-Genie.“ Er schäumte vor Haß und sehnte sich nach Liebe. Strindberg ist „der Schrei der Einsamkeit“. Ein kolossales Symptom der Krankheit des Individualismus. Doch mengen sich in diese Krankheit in hohem Maße auch so edle Elemente wie der Stolz und die Freiheit. „Solch ein Stolz ist schon erschreckend. Solch eine Freiheit ist schon Unglück. Doch sowohl Erschreckendes als auch Unglück ist erfüllt von erhabener, romantischer Schönheit“. Strindbergs Leben und Leistung ist „der Tod des Individualismus, doch müssen die Gegner des Individualismus vor solch einem Tod den Hut abnehmen“.<sup>73</sup>

Die Studiensammlung „Spießbürgertum und Individualismus“ Lunatscharskis erschien im Jahre 1923. Zum größten Teil enthielt sie ältere Schriften. Die Tatsache, daß er sechs Jahre nach der Revolution seine früher geschriebenen Studien gesammelt herausgab, kann nicht anders aufgefaßt werden, als daß er Nietzsches frühere, zum Teil positive Bewertung nicht endgültig aufgegeben hat. In der großen Studie, nach der der Band auch den Titel erhielt, die zu den gedankenreichsten Werken über das Spießbürgertum gehört, lehnt Lunatscharski jene Meinungen ab, die den spießbürgerlichen Individualismus Nietzsches verkünden. Er macht einen Unterschied zwischen dem Individualismus des schwachen und feigen Spießbürgers – nach dem der einzige Wert das Individuum, jedes Individuum ist, – und dem „Ultraindividualismus“, den er mit der Auffassung Nietzsches identifiziert, und der nur die starke Persönlichkeit als Wert anerkennt. Das aber ist für Nietzsche nur als Kultur schaffende Kraft von Beland. Nietzsche spricht gern über die für die Zukunft arbei-



tenden, aufopferungsvollen Brücken- und Pfeil-Menschen, die zum anderen Ufer gerichtet sind. Der Übermensch ist das Symbol des Strebens nach dem Ideal. Nietzsche hielt die Demokratie für schädlich; er konnte sich die Entwicklung nur in der Form einer Pyramide vorstellen. Daraus entspringt sein unbeugsamer Aristokratismus. Im Interesse der Entwicklung soll der Mensch zu sich selbst und zu anderen unerbittlich sein. Dasselbe Prinzip der aktiven Entwicklung ist auch die Grundlage der „Ethik“ des Marxismus. Auch Marx negiert die geheiligten Rechte des Individuums und stellt die Entwicklung der Menschheit über sie. Er hält den für den wahren gelehrten Soziologen, der weder vom Dienst an den herrschenden Klassen, noch vom bemitleidenswerten Philantropismus infiziert ist. Marx ist nicht aus Mitleid und nicht aus Gerechtigkeitsgefühl Sozialist, sondern deshalb, weil er sich wissenschaftlich davon überzeugt hatte, daß nur der Sieg des Proletariats die Menschheit auf die höchste kulturelle Stufe heben kann. Wenn Nietzsche seine Vorurteile hätte loswerden können und über die gleichen Kenntnisse der modernen Gesellschaft verfügt hätte wie Marx, wäre er notwendigerweise zum Sozialismus gelangt. Sein Ultraindividualismus war ein Antiindividualismus. Doch Ultraindividualismus war ein Antiindividualismus. Doch ließ er seine Kraft, sein Schwingen den ausbeutenden Klassen. „Sein Aristokratismus kam dem großkapitalistischen Imperialismus wie gewünscht . . . . Andererseits schlossen sich ihm die Intellektuellen, Anarchisten und sämtliche scheinbaren oder wirklichen Verehrer der Kraft an, die die größte Kraft unserer Zeit, das Proletariat, nicht sahen. Deshalb darf man sich nicht wundern, wenn die Ultraindividualisten – natürlich nicht jene, die ihre Nächsten auffressen, um sich den Bauch zu füllen, sondern jene, die das Recht der Kraft verkünden zur Unterjochung der Schwachen, im Interesse der kulturellen Entwicklung und der Entwicklung des menschlichen Genius – ziemlich leicht zum sozialistischen Antiindividualismus übergehen, nachdem sie ihren Irrtum eingesehen haben“. Lunatscharski verweist auf das Beispiel Gorkis, dessen Entwicklung für viele nicht verständlich ist. „Gorki liebt wie Nietzsche und Rilejew, wie Whitman und Danton den »Mut«. In seiner frühen Zuneigung zur mutigen Persönlichkeit drückte sich die Sehnsucht nach dem idealen Menschen aus. Später erkannte er, daß der individuelle Protest nicht ausreicht, daß die Menschheit nur durch die gemeinsame Anstrengung der Massen aufblühen kann. So wurde die Masse zum Helden Gorkis. Gorki „schritt von dem einen hohen Berg, wo er Nachbar Nietzsches war, geradwegs auf den anderen hinüber, wo er der Nachbar von Marx wurde“. Nie ist er in den Sumpf des spießbürgerlichen Individualismus getreten. Im Wege Gorkis von Nietzsche zu Marx sieht Lunatscharski überhaupt keine Inkonzsequenz. Er bestreitet jene Auffassung, nach der Nietzsche einen groben Egoismus verkündete. „... der Ultraindividualismus von wirklich großen Persönlichkeiten berührt sich mit dem Kollektivismus der wirklich großen Klassen“. <sup>74</sup> Der Ultraindividualismus hat zwei Gesichter: im Falle von sehr starken Individuen kann er einerseits einen Übergang zum Kollektivismus bilden; andererseits entsprach der Beweis des Rechtes

des Starken den Rockefellers, Morgans u. a. vollständig; die Ideen der Intelligenz vom „Übermenschen“ aber sind zum größten Teil leere Worte, die eher zu lächerlichen und abstoßenden als zu gesellschaftlich gefährlichen Auswegen führen. Zum Teil gibt Lunatscharski Mehring recht, der „überhaupt nicht so sehr grob ungerecht ist, wenn er Nietzsche als Ideologen der Menschen der Gewalt, als Ideologen des Typs des gewaltigen neuen Raubtieres des Imperialismus vorstellt. Nietzsche ist komplexer, doch sind bei ihm die Elemente der imperialistischen Moral natürlich vorhanden, ja vielleicht stehen sie sogar im Vordergrund“. <sup>75</sup> In seinem Vortrag „Heroismus und Individualismus“ polemisiert er mit der traditionellen Konzeption des Heroismus, diskutiert er persönlich mit Nietzsche: Die das Volk, die Masse verachtenden Helden „bewahren das »Pathos der Distanz«, wovon Nietzsche mit einer so großen Begeisterung spricht“. Diesen Heldentyp identifiziert hier Lunatscharski mit der „blonden Bestie“ Nietzsches, die für sich keine Moral anerkennt. Lunatscharski selbst erkennt selbstverständlich den wahren Heroismus an, der sich nicht über die Gemeinschaft setzt und für edle Ziele sich selbst zu opfern bereit ist. <sup>76</sup>

Im Jahre 1921 hält Lunatscharski an der Moskauer Universität eine Vorlesungsreihe über die Theorie der Kunst, in der er auch die Kunsttheorie Nietzsches behandelt. <sup>77</sup> In zahlreichen Werken der 20er und 30er Jahre lehnt er die simplifizierende Wertung Nietzsches ab, die ihn ausschließlich als reaktionären, imperialistischen Denker auffaßt. Er führt Nietzsches Worte zustimmend an, mit denen dieser auf die gleichmacherische, grau machende Gefahr der technischen Zivilisation aufmerksam macht. <sup>78</sup> Er hält es für ein leeres Geschwätz, daß Nietzsche mit seiner Lehre vom Übermenschen den megalomanischen Bürger bekräftigt hat, weil „es unmöglich ist zu denken, daß mit der Person des Einsiedlers Zarathustra, der über Freud und Leid schwebt, der fette Bankier rechtfertigt werden kann...“ <sup>79</sup> Betreffs der Perspektiven der sowjetischen Kunst schreibt er jedoch, je intensiver das Leben des Künstlers ist, desto mehr muß er brennen, desto mehr braucht er die Expansion. Doch sehen die sozialistischen Künstler diese Frage anders als die bürgerlichen Künstler, als Nietzsche. <sup>80</sup> Lunatscharski beruft sich auch in der letzten Periode seines Lebens in seinen Werken zur Weltliteratur und zu anderen Themen häufig auf Nietzsche. <sup>81</sup> Im Aufsatz „Die Romantik“ spricht er vom späten Wagner als von einem Romantiker des Verfalls. „Nietzsche, gleichsam ein nicht ganz erfolgreicher Herold des Aufstiegs zu einem neuen Klassizismus, einem Klassizismus selbstgefälliger Bankokraten und überhaupt der Großbourgeoisie, trat seinen Lehrmeistern Schopenhauer und Wagner gerade darum streitbar entgegen, weil er das Dekadente in ihnen fühlte und selber es überwinden wollte, wobei er – zum Teil ohne dessen innezuwerden – auf den Standpunkt der herrschenden Spitzenclique übergang“. <sup>82</sup>

In der Einleitung zu der 1928 anlaufenden Ausgabe von Gorkis Werken untersucht er die Frage der „Barfüßer“ – Erzählungen, bzw. die Frage des Nietzscheismus des jungen Gorki. Mit den Barfüßern, stellt er fest, konnte Gorki nicht zum revolutionären Sozialismus emporsteigen,



„doch drohte ihm zu jener Zeit die Gefahr des Sturzes in den vom phosphoreszierenden Glanz des Nietzscheismus glühenden Anarchismus“. Gorki hat diese Gefahr besiegt: er sah sich gezwungen auf die Barfüßer zu verzichten. „Der Barfüßer zerfiel unter dem Einfluß der realistischen Elektrolyse Gorkis auf zwei Bestandteile: auf die menschliche Bestie und den sanftmütigen Träumer. Und damit war der barfüßige Nietzscheismus Gorkis zusammengebrochen“. <sup>83</sup> In seinem Gorki-Artikel für die Große Sowjetenzyklopädie stimmt er mit der Bemerkung von Olga Forsch überein, daß Gorki Nietzsche ähnelt, und beide an einen Seelöwen erinnern. <sup>84</sup> Als der Bund der Proletarischen Schriftsteller 1928 Gorki angriff, brachte Lunatscharski seinen Protest zum Ausdruck und zitierte — nicht wortgetreu — als Ausdruck seiner Verachtung den Angreifern gegenüber Nietzsche: „Es gibt einen starken Wind, gegen den man nicht ausspucken kann“. <sup>85</sup> Dann fügte er hinzu: „Die sehr starken Menschen sind diesem starken Wind ähnlich“. <sup>86</sup>

Lunatscharskis Verhältnis zu Nietzsche ist verwickelt, widerspruchsvoll. Davon legt seine Studie „Doktor Faust“ — woran er ein Vierteljahrhundert lang (1903–1928) arbeitete — ein besonders aufschlußreiches Zeugnis ab. Die Gestalt des Goetheschen Faust wird von ihm ganz im Geiste Nietzsches dargestellt, mit seiner schon bekannten positiven Bewertung des „Willens zur Macht“. „Was Faust als Leid auffaßt: der hemmungslose Drang, alles zu erleben, hernach der Schaffensdrang — das ist Machtbegier, Lebenswille! ... Faust jedoch ist *der Willensmensch par excellence*, der tätige Mensch; ...“ Lunatscharski lehnt die Auffassung von Altruismus und Philanthropie von Faust ab. Er zitiert seine Worte:

.....  
 „Herrschaft gewinn ich, Eigentum!  
 Die Tat ist alles, nichts der Ruhm“.

„Nietzsche! Ja, in diesen letzten Worten haben wir die Quintessenz Nietzsches: Machtbegier, Willen zur Macht. ... Faust ist ein Schöpfer. Sagt: Was hat ein Künstler mit Altruismus gemein? ... Er arbeitet hauptsächlich um des Bewußtseins der eigenen Kraft willen, um der Freiheit seines schöpferischen Ingeniums willen. ... Das Volk, die Gesellschaft ist für ihn ein Marmorblock, aus dem er eine herrliche Menschheit seinem Ideal gemäß schafft ... Ist er Altruist? Ihm steht der Sinn nicht nach Ihrem Glück, mein Leser, und Ihrem Glück wird er vielleicht keinen Fingernagel opfern — im Gegenteil, wenn Sie ihm in den Weg treten, wird er Sie vernichten, wird er mit Feuer und Steinblöcken die Masse gegen sie selber verteidigen: sie *soll* schön werden, sie ist Stoff, und den soll des Genius schöpferischer Gedanke durchdringen. ... Das ist der höchste Egoismus, ein Egoismus, der weit hinausgeht über die Schranken trockenen Trachtens nach den kläglichen Vorteilen und Wohltaten des Lebens. Ein solcher Mensch hat das Recht und die Pflicht, grausam zu sein, wenn es not tut; er muß Egoist sein, weil sein Sieg der Sieg der höchsten Lebensformen ist: soll er's wagen! ... Faust ist ein unerbittlicher Kolonisator,

Reformator des Lebens. Der Geistesmensch, der soziale Künstler und echte »Mensch Goethe« steht dem »Menschen Nietzsche« viel näher, als der Autor des »Zarathustra« selber wahrhaben wollte. In jedem macht sich vor allem der Herrenmensch bemerkbar:

’Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.

.....  
 Daß sich das größte Werk vollende,  
 Genügt Ein Geist für tausend Hände.’

Sowohl für sich selbst wie für die anderen predigt Faust die Religion des aktiven Positivismus, die Nietzsche auf erstaunliche Weise voraussah. Lunatscharski interpretiert die Lösung des Faust-Dramas, d.h. den Sinn des Lebens im Nietzscheischen Geist: „Heroisches Streben verliert sich nie, es wird zu einem Schatz der Menschheit und ruft immer neue Kämpfer zum Kampf. Das Heroische wird nicht untergehen, solange die Menschheit ist. Aber kann jeder ein Held sein? Kann jeder ein Faust sein? Gewiß nicht! Wir Durchschnittsmenschen können kein titanisches Ausmaß haben, wir entbehren der Freude, Tausende von Händen zu befehligen und zu begeistern, aber dafür – merket auf! – hatte Faust auf seinem ganzen Lebensweg keinen Freund. Viele Genies, überdies Individualisten, waren melancholisch in Einsamkeit, so Byron, so Nietzsche. Wenn Faust, wie auch Goethe, das Bedürfnis nach Freundschaft gleichsam nicht fühlt, mindert dies etwa die Freude am Mitwirken? *Aber die wesentlichste Schlußfolgerung unserer Arbeit ist der Gedanke, daß es angesichts des Fatums nur eine wahrhaft würdige Haltung gibt: den Kampf mit ihm, das Vorwärtstreben, den Fortschritt, der nirgends haltmachen will, die Bejahung des Lebens mit- samt dem Unbefriedigtsein und dem Leid, die ihm eignen. . . . der Wille ist unersättlich, und diese ewige Begier ist des Wesen des Lebens, aber wir sagen zu ihm tausendmal: Ja! Möge die Lebensbegier wachsen und mit ihr unsere Freuden und Leiden*“.<sup>87</sup>

In den letzten Lebensjahren Lunatscharskis treten bei ihm zum größten Teil die negativen Momente der Rolle Nietzsches in den Vordergrund seiner Überlegungen. In einem Vortrag über die moderne westliche Literatur weist er auf Nietzsches außerordentlich große Wirkung um die Jahrhundertwende hin, die er eher durch die dichterische Schönheit seines Stils als durch seine Gedanken erreichte. Nietzsche verachtete das Spießbürgertum, verkündete die Freiheit des Individuums, sprach aber mit Haß von der Revolution. Renegate Intellektuelle vergötterten ihn, ein hyperkultiviertes Publikum schwärmte für ihn. Zutreffend wird er für den Vorläufer des Imperialismus gehalten. Es wird noch Experimente geben, die Bestie Imperialismus mit dem herrlichen Stil Nietzsches zu bekleiden.<sup>88</sup> In seinem Vorwort zu Maupassants Novellen stellt Lunatscharski fest, daß sogar die faulste Gesellschaftsordnung den Platz für jene vorbereitet, die die sozialen Krankheiten der Zeit mit feinem Gefühl ergreifen. Das sind z. B. Hölderlin, Nietzsche, Uspenski. Und da beginnt ein besonderer Prozeß. Die kranke, faule Gesellschaft fordert die Erkennung ihrer Krank-



heit, bedarf der Selbsterkenntnis und der Selbstgeißelung. Der Künstler wird zum Gefäß der Greuel und Leiden seiner Zeit und zu einem großen Denkmal der Epoche.<sup>89</sup> Bei der Fortsetzung dieses Gedankens, die Rolle von Künstlern vom Typ Hölderlins und Nietzsches, betreffend, spricht er sein endgültiges, zusammenfassendes Urteil über Nietzsche aus. Bei der Behandlung der soziologischen und pathologischen Faktoren der Kunstgeschichte vergleicht er Hölderlin mit Nietzsche. Die Intelligenz zu Hölderlins Zeiten träumte von einer vollständigen Wende gegen die Bourgeoisie, von einer humanen Demokratie. Das brachte Hölderlin bis zur geistigen Umnachtung immer zum Ausdruck. Auch Nietzsche wollte die Welt verändern, steckte aber mit der Großbourgeoisie unter einer Decke. Er stellte das Ideal des Übermenschen dem wirklichen Deutschland gegenüber, das er genauso sah wie Hölderlin. Doch beugte er sich Bismarck und den riesigen Konquistadoren des Kapitalismus. Dennoch „war er ein wahrer träumender Intellektueller“. Seine Situation ist tragikomisch. Er dachte, lehnt die imperialistische Bourgeoisie die demokratischen und christlichen Ideen ab, mit denen sie die wilden Instinkte verdeckte, und bekennt sie sich zur Kraft, wird dies der Beginn einer Schönheit, einer neuen Religion sein. Doch konnte der Imperialismus mit seiner rohen Gewalt einem idealistischen Träumer, wie Nietzsche einer war, nur Leiden zufügen. Mit seiner Psychopathie drückte Nietzsche die Dekadenz gewisser intellektueller Schichten aus.<sup>90</sup> Doch will Lunatscharski noch kurz vor seinem Tode „Also sprach Zarathustra“ veröffentlichen und äußert sich anerkennend über einen Ausschnitt aus der neuen Übersetzung.<sup>91</sup> Er hält es für einen großen Fehler, daß die Anschauungen Nietzsches über die Kunst, die einen unermesslich größeren Einfluß ausgeübt haben als die Anschauungen der angeführten deutschen Ästhetiker, im Artikel über die Geschichte der Ästhetik in der Großen Sowjetenzyklopädie ausgelassen worden sind.<sup>92</sup>

Es dürfte nicht ohne Interesse sein jene außergewöhnliche Aufmerksamkeit, die Lunatscharski zeit seines Lebens Nietzsche zuwandte. Es kann der Anschein entstehen, daß in seinem Nietzsche-Bild antagonistische Widersprüche enthalten sind, daß seine Auffassung den vorstehend bereits zitierten Auffassungen entgegengesetzt ist. Wenn man seine Äußerungen voneinander isoliert untersucht, überraschen einzelne Formulierungen in der Tat und lösen zu Recht Kritik aus, wie es seinerzeit schon von Plechanow zum Ausdruck gebracht wurde. Die Begeisterung Lunatscharskis für Nietzsche ergibt sich nicht nur daraus, daß er ununterbrochen in den idealistischen Philosophien die für den Sozialismus anwendbaren Elemente suchte. Man darf auch das nicht vergessen, daß Lunatscharski auch Schriftsteller war. Dieser Umstand trug offensichtlich dazu bei, in seinen Wertungen manchmal auch besonders subjektiven Stimmungen nachzugeben. Es ist wohl kaum erforderlich, an jene entschieden ablehnende Kritik zu erinnern, die Lenin an den allgemein bekannten empiriokritizistischen und gottbildnerischen Tendenzen des von ihm übrigens geschätzten Lunatscharski (die dieser mit Gorki teilte) übte.<sup>93</sup> Hierauf muß verwiesen werden, um sehen zu können, daß sich in

die Betrachtungsweise Lunatscharskis zu Anfang des Jahrhunderts sehr heterogene, dem Marxismus fremde Elemente mischten. Zweifelsohne gibt es außer seinem nicht noch ein Lebenswerk in der Weltliteratur, das so klar widerspiegeln würde, weshalb Nietzsche um die Jahrhundertwende auf der ganzen Welt einen so starken Einfluß auch im Kreis der revolutionären Intelligenz ausgeübt hatte. Summieren wir die im Laufe der Jahrzehnte entstandene Meinung Lunatscharskis über Nietzsche, ist zu sehen, daß sie sich im Wesentlichen nicht von den Auffassungen Mehrings unterscheidet. Lunatscharski findet am Anfang des Jahrhunderts, sogar auch in den folgenden Jahrzehnten in den Gedanken Nietzsches auch wesentliche positive Elemente, in denen er mit dem revolutionären Sozialismus verwandte Bestrebungen erkennt. Er trennt Nietzsche von den Nietzscheanern, von den Vulgarisierern Nietzsches, von den Vertretern der dekadenten, anarchistischen Literatur. Wiederholt wendet er ihn als Waffe im Kampf gegen den zeitgenössischen russischen Idealismus an. Es wäre verfehlt zu behaupten, daß Lunatscharski auch nur am Anfang Nietzsche ohne Kritik betrachtet hätte. Auch dann, als er sich am meisten für einzelne Ideen Nietzsches begeisterte, sich mit schwungvollen Worten mit ihm identifizierte, lehnte er seine antisozialistischen, aristokratischen Meinungen entschieden ab. Zur gleichen Zeit grenzt er sich, wenn er im Kampf gegen die bürgerliche Moral den Nietzsche'schen Amoralismus annimmt, von der Moral der „Herren“ und der „Sklaven“ ab, bekennt sich dazu, daß die freie Entfaltung der Persönlichkeit nur unter den Verhältnissen der Demokratie möglich ist. Was zog ihn in Nietzsche an? Dasselbe, was zahlreiche Denker und Künstler jener Zeit angezogen hatte: die unerbittliche Kritik der bestehenden Gesellschaftsordnung, die Ablehnung des spießbürgerlichen Egoismus und der Scheinheiligkeit, der christlichen Mitleidsmoral, sowie jene Forderung, daß Bedingungen geschaffen werden müssen, unter denen sich die menschliche Persönlichkeit am vollständigsten entfalten kann. Es ist unmöglich, das Vorhandensein dieser Momente im Lebenswerk Nietzsches zu leugnen. Lunatscharski erkennt die große positive Bedeutung von Nietzsches Lehre bei der Befreiung von den bürgerlichen Vorurteilen, bei der Verkündung der Schönheit des Lebens. Nietzsche faßt den Übermenschen nicht als Bestie, als Egoisten, sondern als Helden, als kämpfenden, schöpferischen Menschen, als „Menschengott“ auf. Die marxistische Forderung des Klassenkampfes ist in seinen Augen mit der Nietzsche'schen Forderung der Entfaltung der Persönlichkeit und mit dem Protest gegen die bestehende Ordnung verbunden. Das sieht er auch bei Gorki. Im Nietzsche'schen Willensprinzip erblickt Lunatscharski den Protest gegen die spießbürgerliche Ruhe und Regungslosigkeit, die Entwicklung des Handlungswillens des heutigen Menschen — man kann hinzufügen: des sozialistischen Revolutionärs —, die Faustsche Freude am Gefühl der Entwicklung. In vielem diskutiert er mit Nietzsche, hält ihn aber für einen Befreier. Seiner Meinung nach, wie auch nach der Meinung Mehrings, wäre Nietzsche notwendigerweise zum Sozialismus gelangt, wenn er imstande gewesen wäre, Herr seiner Vorurteile zu werden, und wenn er die Gesetzmäßig-



keiten der gesellschaftlichen Entwicklung gekannt hätte. Lunatscharski ist der Auffassung, daß vom Nietzscheschen „Ultraindividualismus“ genau so ein Weg zum revolutionären Sozialismus wie auch zur Reaktion führen kann. Seine Meinung ist, daß Nietzsche nicht dem Imperialismus und der Reaktion diene, seine Vorurteile und die Mängel seiner gesellschaftlichen Erkenntnisse aber ermöglichten es, daß die Reaktion seine Gedanken mit tendenziös entstellter Deutung zu ihrer eigenen Bestätigung benutzen konnte. Er hält die Situation Nietzsches für tragisch: der idealistische Träumer mußte es erleben, wie die imperialistische Wirklichkeit mit seinen Illusionen vom Übermenschen zusammenstößt. Vom Wandel seines Verhältnisses zu Nietzsche zeugt auch seine selbstkritische Aufzeichnung.<sup>94</sup> Wie es aber seine letzten Studien zeigen, wenn er auch seine Begeisterung für Nietzsche zu Beginn des Jahrhunderts verurteilte, und seine Aufmerksamkeit sich immer mehr den negativen Momenten zuwendete, blieb er, nachdem er sich von seinen frühen Illusionen vollständig befreit hatte, von seiner Bestrebung, den Marxismus und den Nietzscheismus zu vereinen, weit entfernt von der vulgären, simplifizierenden Wertung Nietzsches und seines Werkes, die jenen anregenden, befreienden Einfluß, den Nietzsche auf zahlreiche fortschrittliche Geister ausübte, unbegreiflich macht.

Die Nietzsche-Kritik von Georg Lukács entfaltete sich schon in der Periode des Faschismus. Lukács hält Nietzsche für den ideologischen Wegbereiter des Faschismus. Von diesem Standpunkt aus analysiert er seine aristokratische Ästhetik, indem er auf den antagonistischen Gegensatz seines Formenkults und seiner künstlerischen Kulturphilosophie hinweist. Der agnostisch-pessimistische, antirealistische Denker urteilt über die moderne Kunst, die nicht mehr lebensformend ist, obwohl das Ziel der Kunst die Verschönerung des Lebens, das Wegweisen in die Zukunft ist. Lukács stellt fest, daß die Nietzschesche Philosophie auf allen Gebieten eine so antinomische Struktur hat, und das verweist auf die gesellschaftliche und historische Situation Nietzsches. Die Widersprüchlichkeit der Philosophie Nietzsches widerspiegelt – wenn auch in verzerrter Form – die wirklichen Widersprüche des kapitalistischen Europa vor der imperialistischen Phase. Lukács erkennt den interessanten Charakter der gegen die Dekadenz gerichteten Polemik Nietzsches, der Darstellung der in der kapitalistischen Gesellschaft eintretenden geistigen und emotionalen Verkümmern an; aber – wie er schreibt – Nietzsches zutreffende polemische Bemerkungen hängen auf das engste mit der reaktionären Seite seiner Philosophie zusammen. Seine Kritik erweckt den Anschein von irgendetwas historisch Neuem: „die Verteidigung der Prinzipien des Kapitalismus bekommt die Geste eines radikalen Ansturmes gegen die gegenwärtige Gesellschaft, sie wird eine *scheinrevolutionäre* Attitüde.“ Doch kann der Faschismus aus zahlreichen Gründen die paradoxe Unerbittlichkeit seines Denkens nur schwer ertragen.<sup>95</sup> Etwa zehn Jahre später, schon während des zweiten Weltkrieges, führt Lukács seine Nietzsche-Kritik umfassender aus. Er wendet vor allem jenen Elementen in den Gedanken Nietzsches Aufmerksamkeit zu, die

von vielen als fortschrittlich, revolutionär aufgefaßt werden. Seine Gottesleugnung ist „religiöser Atheismus“; gegen das Christentum kämpft er, weil er in ihm den Vorfahren der modernen Demokratie und des Sozialismus sieht; in seiner Erkenntnistheorie, die mit dem später auftretenden Machismus verwandt ist, tritt er mit der Verkündung jenes Anspruches auf, als ob er sich über den Gegensatz zwischen Materialismus und Idealismus erhoben hätte, ja, er tut sogar meistens so, als ob er seinen Kampf in erster Linie gegen den Idealismus führen würde. Infolge seiner sich auf alle Erscheinungen der Zeit erstreckenden geistreichen Kritik verbreitete sich die irrige Annahme, daß „Nietzsche ein sehr radikaler Belagerer aller Rückständigkeit seiner Zeit sei, daß er der radikale »Umwert« »aller Werte« sei“. Jene fortschrittlich denkenden Persönlichkeiten, die Nietzsche so sahen, bemerkten nicht, daß er die liberal-demokratische bürgerliche Gesellschaft, ja sogar Bismarck, von rechts, vom Standpunkt der Reaktion aus kritisierte; daß seine Lebensphilosophie, sein biologischer Aristokratismus, der zum Mythos gewordene Darwinismus als Naturgesetz die Unterdrückung und Ausbeutung der Massen rechtfertigen. Diesem Zweck dient die Verkündung der Befreiung der Instinkte, des Tierischen im Menschen, der neuen Barbarei. Seine geistreiche und treffende Kulturkritik „hat auf die Weltintelligenz der imperialistischen Periode eine ungeheure Wirkung ausgeübt...“. Diesen Einfluß übte „die übertriebenste reaktionäre Ideologie in das Gewand einer unerschrocken revolutionären Auffassung gehüllt“ aus. Lukács zitiert das Beispiel Mehrings, wie sehr sogar er sich bei der Beurteilung der Wirkung Nietzsches geirrt habe.<sup>96</sup> „Für die junge bürgerliche Intelligenz der Jahrhundertwende bedeutet Nietzsche keineswegs eine Übergangsstufe zum Sozialismus, sondern umgekehrt der Einfluß Nietzsches hat die Etappe, in der die bürgerliche Intelligenz mit dem Sozialismus sympathisiert, noch verkürzt, er hat die junge Generation des begabten intellektuellen Nachwuchses in das Lager der imperialistischen Reaktion und Dekadenz geführt, und zwar gerade deshalb, weil die Struktur der Nietzscheschen Philosophie ihnen gestattete, diese reaktionäre Schwengung mit der Illusion zu vollziehen, daß sie damit ihre Rebellion gegen die Gesellschaft, deren Kultus sie kritisierten, radikal steigern“. Lukács beweist seine These mit der Entwicklung von Gerhart Hauptmann, Paul Ernst und anderen deutschen Schriftstellern. Natürlich macht Lukács kein Gleichheitszeichen zwischen der Philosophie Nietzsches und der Ideologie des Hitlerismus. Er verweist auf den zeitlichen Unterschied sowie den Unterschied im Niveau von Denken und Ästhetik. Dennoch hält er Nietzsche für die Entstehung der faschistischen Ideologie für verantwortlich, weil „er in die deutsche Philosophie [die Verherlichung der] Barbarei getragen“ hat.<sup>97</sup> Lukács stellt nach dem zweiten Weltkrieg fest, daß es unmöglich ist, die Nietzsche-Frage für nicht-existent zu halten, mit der Begründung, daß Nietzsche nichts anderes als Ideologe des deutschen Imperialismus ist. Vergebens wurde er schon vor Jahrzehnten so gebrandmarkt, dennoch wirkt er unverändert weiter. Es gibt Menschen, die gleichzeitig von Nietzsche und Marx als von den großen revolutionären



Denkern des 19. Jahrhunderts sprachen. Auch in wirklich demokratischen, antifaschistischen Kreisen wird die Verbindung von Nietzsche und dem Faschismus abgelehnt. Lukács erklärt dies durch die Schwäche der demokratischen Weltanschauung; man sieht nicht, wen Nietzsche objektiv rechtfertigt. Lukács zieht die Gutgläubigkeit, die subjektive Ehrlichkeit Nietzsches nicht in Zweifel. „... die Dynamik des Gedankens ist nicht unbedingt identisch mit der Dynamik der persönlichsten, subjektiven Bestrebungen der Denker“. Nietzsche ist nicht seinen zahlreichen geistreichen und manchmal zutreffenden Feststellungen entgegen, sondern mit ihrer Hilfe „zum führenden reaktionären Ideologen des vergangenen Dreivierteljahrhunderts geworden, dem bei der ideologischen Entwicklung von reaktionären Strömungen in Gegenwart und Zukunft eine sehr große Rolle zukommt und zukommen wird“.<sup>98</sup> Mit den Fragen der Wirkung Nietzsches, mit seiner jedes philosophische System ablehnenden, relativistischen, agnostischen Tendenz und seiner daraus resultierenden, widersprüchliche Deutungen ermöglichenden aphoristischen Ausdrucksweise beschäftigt sich Lukács unter anderem in seinem Werk „Die Zerstörung der Vernunft“, in welchem er Nietzsche als Begründer des Irrationalismus der imperialistischen Epoche bezeichnet – Nietzsche, der die Zeit des Imperialismus nicht erlebte, der aber die wichtigsten Fragen dieser Epoche in mythischer Form aufwarf und löste.<sup>99</sup>

Die Kritik von Georg Lukács erstreckt sich auf sämtliche Gebiete im Denken Nietzsches. Er bestimmt in Kenntnis der früheren marxistischen Nietzsche-Kritik und der bürgerlichen Nietzsche-Literatur den Platz Nietzsches und die Komponenten seiner Wirkung. Der zentrale Gedanke seiner vielseitigen Kritik ist der Kampf gegen die ideologischen Wurzeln des Faschismus. Lukács ist bemüht, ein System zu schaffen in der jedes System leugnenden, von Widersprüchen durchdrungenen aphoristischen Denkweise Nietzsches. Er unterschätzt die Schwierigkeiten der Nietzsche-Frage nicht, doch kommt er ohne zu zögern zu seiner endgültigen Schlußfolgerung, daß die Funktion der Philosophie Nietzsches nämlich darin bestand, die mit der kapitalistischen Gesellschaft unzufriedene, revoltierende, in eine Krise geratene Intelligenz von der sozialistischen Revolution abzubringen, sie irrezuführen hin zu einem die unterdrückende Gesellschaftsordnung bestärkenden Schein-Revolutionarismus. Er will konsequent beweisen, daß alle scheinbar fortschrittlichen Gedanken Nietzsches ein reaktionäres Motiv haben und dem Imperialismus dienen.

Die marxistische Nietzsche-Kritik läßt keinen Zweifel daran, daß eine tiefe Kluft zwischen Nietzsches Vorstellungen vom Menschen, von der Zukunft der Gesellschaft und dem wissenschaftlichen Sozialismus liegt. Der Marxismus kämpft gegen den Nietzscheismus als gegen eine feindliche, reaktionäre Weltanschauung. Aus allen bedeutenden marxistischen Nietzsche-Kritiken ist diese Schlußfolgerung zu ziehen. Im Zusammenhang mit den nebelhaften Vorstellungen Nietzsches stellt übrigens der bekannte bürgerliche Nietzsche-Forscher Karl Schlechta treffend fest: Nietzsche ist Diagnostiker, kein Therapeut. „Die Krankheit

hat er offenbar erkannt; seine Mittel haben ebenso versagt".<sup>100</sup> So kommt die bürgerliche Kritik in gewisser Hinsicht der marxistischen Wertung näher.

Es lohnt sich, darüber nachzudenken, wie vielseitig sich die marxistische Kritik – im Grund genommen übereinstimmend – Nietzsche gegenüberstellt. Es wäre dogmatisch zu behaupten, daß das differenzierte, nuancenreiche, in Einzelheiten widersprüchliche, einem zu denken gebende Gesamtbild innerhalb der marxistischen Kritik unzulässig sei. Mit Recht kritisiert der von seiner Sympathie für Nietzsche ernüchterte Thomas Mann die vulgär-marxistische Kritik,<sup>101</sup> die Nietzsche für einen Vollblut-Faschisten hält.

Es ist kein Zufall, daß zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt zahlreiche fortschrittliche Geister auf der ganzen Welt – unter ihnen auch Marxisten – nicht wenige positive Elemente in den Werken Nietzsches fanden, ja daß sogar einige Marx und Nietzsche in Einklang zu bringen versuchten. Das war ein Irrtum, doch nicht unbedingt ein Irrtum mit retrograden Folgen. Bei Nietzsche sind, wie es allgemein bekannt ist, zahlreiche Äußerungen zu finden, zu denen sich der Fortschritt ohne jeden Vorbehalt bekennen konnte, während er die den vorherigen widersprechenden, eindeutig reaktionären Feststellungen verwarf.

Die fortschrittlichen Schriftsteller konnten zweifelsohne erst dann entschlossen den Weg zur Revolution einschlagen, als sie sich von Nietzsche loszureißen vermochten; als sie erkannt hatten, daß sich hinter der oft geistreichen und treffenden Kulturkritik Nietzsches keinerlei historisch vorwärtsweisende ideologische Zielsetzung verbirgt. Diese Erkenntnis und dieses Sich-Losreißen war bei einigen ein kürzerer, bei anderen ein längerer Prozeß.

Bei der Befreiung von den Vorurteilen der bürgerlichen Gesellschaft kam Nietzsche auch eine positive Rolle zu. Mit seiner leidenschaftlichen Redekunst half er um die Jahrhundertwende jenen, die dann später, nachdem sie den unwissenschaftlichen Charakter, die antisozialen, reaktionären Tendenzen der Nietzscheschen Philosophie, den Mangel an seiner historischen Perspektive erkannt und sich von Nietzsche abgewandt hatten, instande waren, den Weg der sozialistischen Revolution einzuschlagen, die Wand der Vorurteile – auch die Wand von Vorurteilen, gegen die auch der Marxismus kämpfte – zu durchbrechen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Einleitend sei festgestellt, wir sind nicht nach bibliographischer Vollständigkeit bestrebt, wir beschränken uns nur auf die marxistischen Nietzsche-Kritiken von zentraler Bedeutung.

<sup>2</sup> Vgl. das III. Kapitel in „Die deutsche Ideologie“ Sankt Max in: Marx, Karl – Engels, Friedrich: Werke. Bd. 3. Berlin, 1962. Dietz. 101 – 436. – Hier sei noch auf den Brief von Fr. Engels an K. Marx vom 19. November 1844 verwiesen, in: Marx-Engels: Werke. Bd. 27. Berlin, 1963. Dietz. 11 – 12. Engels richtet die Aufmerksamkeit von Marx auf das Werk Stirners „Der Einzige und sein Eigentum.“ „Dieser Egoismus ist so auf die



Spitze getrieben, so toll und zugleich so selbstbewußt, daß er in seiner Einseitigkeit sich nicht einen Augenblick halten kann, sondern gleich in Kommunismus umschlagen muß.“

<sup>3</sup> „Die ganze hochentzündete Polterei verwandelt sich in eine etwas versteckte Anerkennung der bestehenden Klassenherrschaft, ... finden wir jetzt auf einmal, daß die Hauptvertreter aller dieser Shams, die industriellen Bourgeois, nicht nur zu den gefeierten Helden und Genien gehören, sondern sogar den zunächst notwendigen Teil dieser Helden ausmachen, daß der Trumpf aller seiner Angriffe gegen die Bourgeoisverhältnisse und Ideen die Apotheose der Bourgeoispersonen ist.“ Rezensionen aus der „Neuen Rheinischen Zeitung. Politisch-ökonomische Revue.“ Viertes Heft, April 1850. „Latter-Day Pamphlets“. 1. „The Present Time“, 2. „Model“ Prisons (1850). In: Marx-Engels: Werke. Bd. 7. Berlin, 1960. Dietz. 261 – 263.

<sup>4</sup> Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx-Engels: Werke. Bd. 8. Berlin, 1960. Dietz. 116 – 117.

<sup>5</sup> „Daß diese Entwicklung der Fähigkeit der Gattung *Mensch*, obgleich sie sich zunächst auf Kosten der Mehrzahl der Menschenindividuen und ganzer Menschenklassen macht, schließlich diesen Antagonismus durchbricht und zusammenfällt mit der Entwicklung des einzelnen Individuums, daß also die höhere Entwicklung der Individualität nur durch einen historischen Prozeß erkaufte wird, worin die Individuen geopfert werden, wird nicht verstanden, abgesehen von der Unfruchtbarkeit solcher erbaulichen Betrachtungen, da die Vorteile der Gattung im Menschenreich wie im Tier- und Pflanzenreich sich stets durchsetzen auf Kosten der Vorteile von Individuen, weil diese Gattungsvorteile zusammenfallen mit den *Vorteilen besonderer Individuen*, die zugleich die Kraft dieser Bevorzugten bilden ...“ Marx: Theorien des Mehrwerts (Vierter Band des „Kapitals“)-Zweiter Teil. In: Marx-Engels: Werke. Bd. 26. Zweiter Teil. Berlin, 1967. Dietz. 9. Kapitel. 111.

<sup>6</sup> Vgl. den Brief von K. Marx an L. Kugelman (27. Juni 1870) in: Marx-Engels Werke. Bd. 32., Berlin, 1965. Dietz. 685 – 686. und den Brief an P. L. Lawrow. (12. – 17) November 1875) in: Marx-Engels: Werke. Bd. 34. Berlin, 1966. Dietz. 169 – 172.

<sup>7</sup> Engels schreibt: „Bismarck ist Louis-Napoleon, übersetzt aus dem französischen abenteuernden Kronpräsidenten in den preußischen Krautjunker und deutschen Korpsburschen.“ Er hat die Fähigkeit, „die ganze Weltgeschichte vom spezifisch preußischen Gesichtspunkt aus sich vorzustellen“, seiner Beschränktheit zu verdanken. „Niemand in der Welt hat einen solchen Franzosenhaß wie die preußischen Junker“. Das gilt auch für Bismarck. „... die gottlosen Franzosen haben, ... durch ihre frevelhafte Revolution die Köpfe derart verwirrt, daß die alte Junkerherrlichkeit größtenteils selbst in Altpreußen zu Grabe getragen worden, ...“ „Für den großen moralischen Nachteil, worin das junge deutsche Reich sich setzte, indem es die brutale Gewalt offen und ungeheuchelt als sein Grundprinzip erklärte – dafür hat der preußische Junker keine Augen“. Fr. Engels: Die Rolle der Gewalt in der Geschichte. In: Marx-Engels: Werke. Bd. 21. Berlin, 1962. Dietz. 426 – 427., 440 – 441., 446. (Engels arbeitete Ende 1887 und Anfang 1888 an diesem unvollendeten Kapitel.) – Nietzsche schreibt, daß der Siegestaumel des deutsch-französischen Krieges von 1870 – 71, die Selbstgefälligkeit und der Franzosenhaß des Deutschland eine verhängnisvolle Gefahr für die deutsche Kultur ist. In: Unzeitgemäße Betrachtungen Vgl. Nietzsche, F.: Werke in drei Bänden. Herausgeg. von Karl Schlehta. München, 1954. 1. Bd. 137 – 139. Zum Machiavellismus, zur „Realpolitik“ Bismarcks vgl. a. a. O. 1955. 2. Bd. 225 – 226. usw. – Nach G. Lukács kritisiert Nietzsche Bismarck von rechts In: Nietzsche és a fasizmus (Nietzsche und der Faschismus). Budapest, o. J. Hungária. 6. (Ung.)

<sup>8</sup> Mehring, Franz: Zur Philosophie und Poesie des Kapitalismus. Kapitel Kapital und Presse (1891). S. Gesammelte Schriften. Berlin, 1961. Dietz. 13. Bd. 159 – 166.

<sup>9</sup> Über Kurt Eisner: Psychopathia spiritualis. Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft (1892). In: Die Neue Zeit. 10. Jg. 1892. 2. Bd. 667 – 669. – Eisner kritisiert die materialistische Geschichtsbetrachtung der vorstehend zitierten Schrift Mehrings über Nietzsche. Hierauf antwortet Mehring. Im Zusammenhang mit der Auffassung Eisners sei bemerkt, daß es in den Jahrzehnten der Entfaltung der imperialistischen Epoche offensichtlich ward, daß sich der Monopolkapitalismus gern auf die Philosophie Nietzsches stützt.

- <sup>10</sup> Ibsens „Baumeister Solneß“. In: Die Neue Zeit. 11. Jg. 1892–93. 1. Bd. 603–607.
- <sup>11</sup> Nietzsche gegen den Sozialismus. In: Die Neue Zeit. 15. Jg. 1896–97. 1. Bd. 545–549. — Mehring stellt zutreffend fest, daß Nietzsche den wissenschaftlichen Sozialismus nicht kannte. Beim Angriff auf den Sozialismus beruft er sich wiederholt auf Dühring als den „Berliner Rache-Apostel“ (S.: Nietzsche: Werke. 2. Bd. 865), in dem er den Verkünder des Ressentiments der Kranken und Schwachen gegenüber den Starken und Gesunden sah, wobei er das Wesentliche des Sozialismus erblickte.
- <sup>12</sup> Ästhetische Streifzüge. J. Duboc: Jenseits vom Wirklichen (1896). F. Tönnies: Der Nietzsche-Kultus (1897). In: Die Neue Zeit. 17. Jg. 1899. 1. Bd. 569 ff.
- <sup>13</sup> Neomarxismus. In: Die Neue Zeit. 20. Jg. 1901–02. 1. Bd. 385–388.
- <sup>14</sup> Raoul Richter: Friedrich Nietzsche (1903). In: Die Neue Zeit. 22. Jg. 1904. 2. Bd. 638–639.
- <sup>15</sup> David Friedrich Strauß. In: Die Neue Zeit. 26. Jg. 1907–08. 1. Bd. 573–577. — Dem Zeugnis des bereits zitierten Artikels nach war Mehring einverstanden mit Nietzsches Kritik, die Strauß als Vertreter der deutschen spießbürgerlichen Selbstzufriedenheit bezeichnete.
- <sup>16</sup> Philosophieren und Philosophie. In: Die Neue Zeit. 27. Jg. 1908–09. 1. Bd. 921–925.
- <sup>17</sup> Die neuen Hegelingen. In: Die Neue Zeit. 32. Jg. 1913–14. 1. Bd. 964–973.
- <sup>18</sup> In der Sozialdemokratischen Partei hielten einige für ein großes Vergehen Mehrings seine frühe Streitschrift gegen die deutsche Sozialdemokratie (Zur Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, 1877).
- <sup>19</sup> Einige Jahre später ersetzte Lenin, als er den Gedankengang Kautskys zitierte, die Bezeichnung „Literat“ durch das Wort „Intellektueller“. Über Lenins bezügliche Bemerkung in seinem Werk „Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück“ wird später die Rede sein.
- <sup>20</sup> Kautsky, Karl: Franz Mehring. In: Die Neue Zeit. 22. Jg. 1903. 1. Bd. 99–101.
- <sup>21</sup> Plechanow, G [eorgi] W [alentinowitsch]: Über die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte (1898). — Einer ähnlichen Lösung der Frage kann man mehrmals bei Engels begegnen. S.: Brief von Engels an W. Borgius. In: Marx-Engels: Werke. Bd. 39. Berlin, 1968. Dietz. 205–207.
- <sup>22</sup> Пролетарское движение и буржуазное искусство. Правда, 1905. № 11. — литература и эстетика. М., 1953. ГИХЛ. Т. I. 116. — S.: Die proletarische Bewegung und die bürgerliche Kunst. In: Kunst und Literatur. Berlin 1955. Dietz. 212.
- <sup>23</sup> Der Spruch wird eigentlich Hieronymus zugeschrieben. Hieronymus (331–420) sagt adv. Rufum 3,2 (Migne 23, 479): „Facis de necessitate virtutem“ und Ep. 54,6 (Migne 22, 552): „Fac de necessitate virtutem.“ Er ist somit die Quelle für die deutsche Redensart: „Aus der Not eine Tugend machen“. Nietzsche kehrt die Redensart um: „Der Asket macht aus der Tugend eine Not“. S.: Werke. 1. Bd. 497.
- <sup>24</sup> Plechanow zitiert Nietzsche: „Werde, der du bist!“ S.: Werke. 2. Bd. 479.
- <sup>25</sup> Генрик Ибсен. СПб., 1906. Литературно-критическая библиотека „Буревестник“. — Auf die Bitte Kautskys hatte Plechanow das 9. Kapitel geschrieben, das in deutscher Sprache erschien: Die Neue Zeit. 1908. Ergänzungsheft Nr. 3. 10. Juli. 17–19. — Hier führt Plechanow aus, wie der Sumpf des politischen Lebens die politische Gleichgültigkeit die Politikfeindlichkeit und daraus folgend den Individualismus Ibsens entwickelt hat, weshalb „die robusten Ahnen, die norwegischen Wikinger“ die Phantasie der „zeitgenössischen Philister“ entflammt haben. Die Erklärung ist aber keine Freisprechung. Die Weitanschauung Ibsens ist notwendigerweise pessimistisch, konnte er doch nicht der ihn plagenden Fragen Herr werden. a. a. V. 23–34.
- <sup>26</sup> a. a. O. 37.
- <sup>27</sup> Основные вопросы марксизма. 1908. Наша жизнь. — Избранные философские произведения в пяти томах. М., 1957. Соцэкгиз. Т. 3. 182. — Plechanow weist zutreffend darauf hin, daß die Spießbürgerfeindlichkeit genau so reaktionär wie fortschrittlich sein kann, aristokratisch wie demokratisch. S.: I.: Предисловие к третьему изданию сборника „За двадцать лет“. Изд. Общественная польза, 1908. Соч. Т. 14. М., (1925). Гос. издво. 187–188.



<sup>28</sup> Еще о религии. Современный мир, 1909. No 10. — Избр. фил. произв. Т. 3. 382. — Der Menschewik Plechanow hat die Auffassung der Bolschewiki mehr denn einmal mit dem Nietzscheanismus und Machismus identifiziert. In den Notizen zur zweiten russischen Ausgabe „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“ in Verbindung mit der Gefahr der allzu frühen Machtergreifung schrieb er: „Es wäre sehr nützlich, wenn Lenin und seine Umgebung, Nietzscheaner und Machisten, darüber nachdenken würden. Es ist aber zu befürchten, daß diese »Übermenschen« die Fähigkeit des Denkens verloren haben.“ In: Соч. Т. 8. 382.

<sup>29</sup> Hermann Kriege (1820—1850), radikaler Journalist, Anhänger des „wahren Sozialismus“ und Weitlings. Marx und Engels verfaßten im Jahre 1846 ein Rundschreiben unter dem Titel „Zirkular gegen Kriege“, in dem sie ausführten, daß Kriege, der Redakteur der Zeitschrift „Volks-Tribun“ in New York, den Klassenkampf mit der Verkündung der Liebe, Gerechtigkeit usw. ersetzt hat. S. In: Marx-Engels: Werke, Bd. 4. Berlin, 1959, Dietz. 3—17.

<sup>30</sup> Еще о религии. 401.

<sup>31</sup> Евангелие от декаданса. Современный мир, 1909. No. 12. Избр. фил. произв. Т. 3. 402—411.

<sup>32</sup> а. а. О. 425.

<sup>33</sup> Книге В. Виндельбанда. В. Виндельбанд: философия в немецкой духовной жизни XIX. столетия. М., 1910. No 1. — Избр. фил. произв. Т. 3. 446—447.

<sup>34</sup> Сын доктора Стокмана. In: От обороны к нападению. СПб., 1910. Собр. соч. Т. 14. 238—258. — Doktor Stockmanns Geisteskind (1910). In: Kunst und Literatur. 941—950. — Plechanow kommt auf Hamsuns Stück zurück in seiner Arbeit „Die Kunst und das gesellschaftliche Leben“, wo er von neuem zeigt, daß die Idee Karenos: „die Vernichtung des Proletariats als Klasse, die andere Klassen der Gesellschaft ausbeutet“, „die äußersten Grenzen des Komischen erreicht“ und daß „das Unglück ist, das Knut Hamsun selbst diesen falschen Gedanken seines Helden, wie man sehen kann, teilt... Iwar Karenos ist nur eine der Abarten des Nietzscheotypus. Und was ist das Nietzscheum? Es ist die neue, revidierte und gemäß den Erfordernissen der neuesten Periode des Kapitalismus vervollständigte Auflage jenes uns bereits sattem bekannten Kampfes gegen den »Bourgeois«, der sich vortrefflich mit der unerschütterlichen Sympathie für die bürgerliche Ordnung verträgt.“ In: Kunst und Literatur. 246—265.

<sup>35</sup> Brief Plechanows an Gorki (am 21. Dezember 1911). In: Собр. соч. Т. 24. 341. In: Kunst und Literatur. 860.

<sup>36</sup> Искусство и общественная жизнь. Современник, 1912. No 11—12. Die Kunst und das gesellschaftliche Leben (1912—1913). In: Kunst und Literatur. 268—270.

<sup>37</sup> Lenin: Anarchismus und Sozialismus (1901) In: Werke. Bd. 5. Berlin, 1955. Dietz 334—337.

<sup>38</sup> Sozialismus und Anarchismus (1905). In: Werke. Bd. 10. Berlin, 1958, Dietz. 57—60.

<sup>39</sup> Parteiorganisation und Parteiliteratur (1905). In: Werke. Bd. 10. 29—34. — Es muß hinzugefügt werden, daß der unmittelbar folgende Teil im Gedankengang Lenins, der davon handelt, daß „die literarische Tätigkeit“ „zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem »Rädchen und Schraubchen« des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden ... muß“ (а. а. О. 30.), mit ironisch verwendeter Nietzschescher Phraseologie mit dem gegen die Nivellierung protestierenden Nietzsche polemisiert. — Nietzsche über das Verhältnis von Maschine und Mensch: „sie [die Maschine] macht aus vielen *eine* Maschine, und aus jedem einzelnen ein Werkzeug zu *einem* Zwecke.“ (S.: Werke. I. Bd. 965—966. — Auf den Artikel Lenins antwortet W. Brjussow, der unter Verweis auf Rimbaud und Gauguin das Prinzip der unabhängigen Persönlichkeit verteidigt. Der Künstler schafft auch dann, wenn seine Werke nicht gekauft werden. S.: Свобода слова. Весы, 1905. No. 11. S.: Асмус, В.: философия и эстетика русского символизма. эи: Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937. Журнально-газетное объединение. 17. Auch A. Lugowoj diskutiert mit Lenin, er tritt für die prinzipielle Unparteilichkeit ein. Der bekannte liberale Schriftsteller der Zeit schreibt, daß er zu Beginn die Revolution von 1905 mit großen Hoffnungen empfing, dann aber seine Illusionen aufgab, weil das Volk nicht mehr auf die Intelligenz hörte, die so viel für das Volk gelitten hatte. Lugowoj bekannt sich hier offen zum Nietzscheanismus.

mus. „Die ganze Denkweise meines früheren Lebens hatte mich gewollt oder ungewollt zu einem Nietzscheaner gemacht. Die Herrenmoral war für mich verständlicher, stand mir näher als die Sklavenmoral.“ S.: Маяк. Литературно-публицистический сборник. 1960, 189. – S.: Нович, И.: М. Горький в эпоху первой русской революции. Изд. второе. доп. М., 1960. ГИХЛ. 179.

<sup>40</sup> Der Narr als Richter (1907). S. Lenin: Werke. Bd. 11. Berlin, 1958. Dietz. 476. Lenin verweist hier auf Brjussows Gedicht *Близким* (in der Sammlung *факелы*). – Auch Brjussow gehört zu jenen Dichtern, auf die in der frühen Phase ihrer Entwicklung Nietzsche einen großen Einfluß ausgeübt hatte.

<sup>41</sup> Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück (1904). S. Lenin: Werke. Bd. 7. Berlin, 1964. Dietz. 324 – 326.

<sup>42</sup> Aus naturwissenschaftlichen und philosophischen Büchern in der Bibliothek der Sorbonne (1909). S.: Lenin: Werke. Bd. 38. Berlin, 1964. Dietz. 364. – Zu den Lektüren Lenins gehörte z. B. das Buch „Philosophische Strömungen der Gegenwart“ von L. Stein (1908), das auch die Philosophie Nietzsches behandelt a. a. W. – Lenin fertigte Notizen aus dem Artikel von L. Estève „Une nouvelle psychologie de l'impérialisme“ an, der das Werk von E. Seillière bespricht. Lenin zeichnet auf: „Psychologische Auffassung vom Imperialismus à la Nietzsche, und ausschließlich über Psychologie.“ In: Werke. Bd. 39. Berlin 1965. Dietz. 190.

<sup>43</sup> Brief an Gorki (25. Februar 1908). In: Werke. Bd. 13. Berlin, 1963. Dietz. 45.

<sup>44</sup> An A. M. Gorki. 16. XI. 09. In: Werke. Bd. 34. Berlin, 1962. Dietz. 396. – Hier sei auf die spätere Notiz „Zur Frage der Dialektik“ verwiesen: „Der philosophische Idealismus ist *nur* Unsinn vom Standpunkt des groben, einfachen, metaphysischen Materialismus.“ In: Werke. Bd. 38. 1964. 344.

<sup>45</sup> An A. M. Gorki. Mitte Nov. 1913. In: Werke. Bd. 35. 1962. 98 – 101.

<sup>46</sup> An A. M. Gorki. Dez. 1913. In: Werke. Bd. 35. 1962. 102 – 104.

<sup>47</sup> Богданов, А.: Избранная проза. М., 1960. 260. – Bogdanow erinnert hier an ein Gespräch im Jahre 1907 in Finnland.

<sup>48</sup> Воспоминания о Ленине. М., 1955. 50.

<sup>49</sup> Ленин: Полн. собр. соч. Изд. пятое. III. 45. 174. – Das Buch Spenglers erschien auch in russischer Übersetzung (Zakat Европы. М., 1922. Изд. Берер). Angesehene idealistische Philosophen (Н. Бердяев) Е. Бухшпан, Ф. Степун, С. Франк) werteten den Pessimismus des „mutigen Propheten“ (Освальд Шпенглер и Закат Европы). – S. noch E. Базаров: О „Закате Европы“ Освальда Шпенглера (Красная новь, 1922. No 1.) Über die Aufnahme Spenglers: В. Р. Щеобрин: Ленин и вопросы литературы. Второе изд. испр. и доп. М., 1967. Наука. 16.

<sup>50</sup> Луначарский, Анатолий (Васильевич): Этюды критические и полемические. М., 1905. Изд. Журнала „Правда“. 1.

<sup>51</sup> Vorher war auf die Kritik Lenins verwiesen worden, die er über den Empiriomonismus Bogdanows, sowie die „Gottbilderei“ Lunatscharskis und Gorkis zum Ausdruck brachte. – Über das Interesse Lunatscharskis für Nietzsche s: Dora Angres: Die Beziehungen Lunatscharskis zur deutschen Literatur. Berlin, 1970. Akademie Verlag. 14 – 18., 113.

<sup>52</sup> Die Skizze des Vortrages von Lunatscharski, seiner ersten erhaltenen Arbeit über ein literarisches Thema s.: Литературное наследство. Т. 82. А. В. Луначарский. Неизданные материалы. М., М., 1970. Наука. 280.

<sup>53</sup> Diese Tatsache teilt Lunatscharski auf eine Anfrage der Sektion der Übersetzer des Sowjetischen Schriftstellerverbandes mit. S.: a. a. O. 557.

<sup>54</sup> Genauso nennt kurz darauf Gorki Mereschkowski. Brief an В. С. Мипорогов (Dez. 1901). S.: Собр. соч. в тридцати томах. Т. 28. М., 1954. ГИХЛ. 211. – Jahrelang unterhielt Gorki enge freundschaftliche Beziehungen zu Lunatscharski, der ihm auch bei der weltliterarischen Information behilflich war.

<sup>55</sup> Луначарский: О художнике вообще и некоторых художниках в частности. Русская мысль, 1903. Кн. 2. – Собр. соч., Т. 7. М., 1967. Худ. Литература. 25.

<sup>56</sup> Г. Новополь: Глеб Успенский. Образование, 1903. No. 8. 86 – 89. – Собр. соч. Т. 1. 1963. 289. – Der Autor des besprochenen Buches, Новополь spricht vom „Marxisten und Nietzscheaner“ Gorki.

<sup>57</sup> „Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer“; „Was groß ist am Menschen, daß er eine Brücke und kein Zweck ist“. Nietzsche: Werke. 2. Bd. 281 – 282.



<sup>58</sup> Основы позитивной эстетики. In: Очерки реалистического мировоззрения. Сб. статей по философии, общественной науке и жизни. СПб., 1904. Изд. С. Дорат-овского и А. Чарушкина. S. noch: Собр. соч. Т. 7. 93.

<sup>59</sup> Метаморфоза одного мыслителя. II. г. Булгаков критикует позитивизм. Правда, 1904, Май. 229, июнь, 128–129. – S. noch: Этюды ... 284.

<sup>60</sup> Дачники. Правда, 1905. апр. 217–237. – Es lohnt sich, im Gedankengang Lunatscharskis die auch im philosophischen Prosagedicht »Der Mensch« Gorkis zu findenden Wendungen zu beobachten. Auch damit betont er – ungewollt – den Nietzsche-schen Charakter in Auffassung und Stil Gorkis.

<sup>61</sup> Чему учит В. Г. Короленко. In: Этюды ... 5.

<sup>62</sup> Перед лицом рока. Из философии трагедии. In: Этюды ... 39–46. Hier ist besonders gut die mit Gorkis »Der Mensch« im Einklang befindliche Denkweise Lunatscharskis zu beobachten.

<sup>63</sup> Вопросы морали и М. Метерлик. In: Этюды ... 158–161.

<sup>64</sup> Перед лицом рока. а. а. О. 106.

<sup>65</sup> Русский фауст. In: Этюды ... 180–188. – In den Jahren unmittelbar nach 1900 hatte Lunatscharski, wie bereits zu sehen war, für Nietzsche und gegen Dostojewski Stellung genommen. Nach 1910 – ebenfalls im Zusammenhang mit Iwan Karamasow – charakterisiert er den Helden Dostojewski als einen Menschen, der von Lebenslust, von anarchistischer Philosophie erfüllt ist und die Ketten der Moral von sich wirft: „Dieser Vorläufer von Nietzsche, diese Nietzsche ähnliche Gestalt ist eher ein Mensch des Buches und der Ideen.“ „Братья Карамазовы“ на сцене. Театр, 1914. No. 13. – S. noch: Собр. соч. Т. 6. 1965. 452. – Doch auch an seinem Lebensende verurteilt er Dostojewski gegenüber Nietzsche. Er verurteilt seinen Zynismus, der über die Verkündung Nietzsches vom Übermenschen hinausgeht. Nietzsches Übermensch wird von einem gewissen Ideal der gehobenen Selbstdisziplin gefesselt. Достоевский как мыслитель и художник (1931). In: Собр. соч. Т. I. 1963. 182.

<sup>66</sup> Трагизм жизни и белая Мария. In: Этюды ... 199–206.

<sup>67</sup> О „проблемах идеализма“. In: Этюды ... 249.

<sup>68</sup> Ибсен и мещанство. Образование, 1907. No. 5., 6., 7. S. noch: Мещанство и индивидуализм. Сб. статей. М. – Пг., 1923. Гос. изд. 142.

<sup>69</sup> Драма Ибсена. In: Мещанство и индивидуализм. 170., 175.

<sup>70</sup> (Генрик Ибсен). Литературный критик, 1934. кн. 12. S. noch: Собр. соч. Т. 6. 251. – Den Artikel verfaßte er Ende 1932 oder Anfang 1933 für die Große Sowjetenzyklopädie.

<sup>71</sup> Люсьен Жан. Киевская мысль, 1911. No. 331. S. noch in: Собр. соч. Т. 5. 1965. 183.

<sup>72</sup> Религия и социализм. Ч. 2. Христианство. Религиозная философия. Утопический и научный социализм. СПб., 1911. Шиповник.

<sup>73</sup> Великомученик индивидуализма (Авг. Стриндберг). Киевская мысль, 1912. No. 140. S. noch: мещанство и индивидуализм. Киевская мысль, 1912. No. 140. S. noch: Мещанство и индивидуализм. 227–229.

<sup>74</sup> Мещанство и индивидуализм. Сб. статей. М. – Пг., 1923. 22–37. – Hier sei daran erinnert, daß das, was Lunatscharski über die Möglichkeit des Umschlagens des Ultraindividualismus in den Sozialismus sagt, von Engels schon über den Stirnerschen Individualismus festgestellt worden war in einem Brief an Marx aus dem Jahre 1844. S. Anmerkung 2. – Andererseits ist wie Mehring auch Lunatscharski der Meinung, daß Nietzsche unter geeigneten Umständen zum Sozialismus gelangt wäre. Die Bemerkung der Redaktion seiner Gesammelten Schriften (1963–1967) bezeichnet die Behauptung Lunatscharskis als falsch, daß gewisse Seiten in Weltanschauung und Schaffen des jungen Gorki mit der Philosophie Nietzsches zusammenhängen. S.: III. 2. 584–585. – Diese kategorische Ablehnung des Einflusses des Nietzscheismus findet sich auch in der Studie von von H. A. Трифонов. Der Autor stellt verurteilend fest, daß Lunatscharski auch noch nach der Oktoberrevolution der Meinung war, daß „bei Nietzsche einzelne Seiten und Kapitel vorkommen, die für jede Klasse im allgemeinen akzeptierbar sind, die das Leben, den Kampf und die Entwicklung bejaht und gegen jede christliche Melancholie kämpft“. А. В. Луначарский и М. Горький. (ЦИА ИМЛ при ЦК КПСС, ф 142, оп. 1., No 417, л. 48). S.: Горький и его современники. Ленинград, 1968. Наука.

114. — Der Einfluß Nietzsches auf den jungen Gorki ist eine unbestreitbare Tatsache, wird sie negiert, kann das nur zu einem vulgarisierten Gorki-Bild führen. Lunatscharskis unanfechtbares Verdienst ist die differenzierte Wertung Gorkis.

<sup>75</sup> Разновидности Мещанства, мещанство и индивидуализм. 70–86.

<sup>76</sup> Героизм и индивидуализм. Лекция, читанная в Ленинграде в 1924 году в пользу безпризорных. 1925. Новая Москва. 6–13.

<sup>77</sup> Литературное наследство. Т. 82. 580–582.

<sup>78</sup> О значении «прикладного» искусства. Художественный труд, 1923. № 1. Собр. соч. Т. 7. 1967. 319. — „Würden wir die Welt vollständig industriell und rational gestalten, würden wir vielleicht zu jenem zwinkernden Spießbürger werden, von dem Nietzsche mit solchem Ekel gesprochen hat.“ — S.: Nietzsche: Werke. 2. Bd. 284. — Denselben Gedanken findet man in Lunatscharskis Aufsatz советские государства и искусство (1923) In: Собр. соч. Т. 8. 281.

<sup>79</sup> Искусство и его новейшие формы (1923). In: Собр. соч. Т. 7. 347–348.

<sup>80</sup> Перспективы советского искусства. In: На литературном посту, 1927. № 20. S. auch: Собр. соч. Т. 7. 524.

<sup>81</sup> Friedrich Schiller, schreibt Lunatscharski, kann die sozialistische Kultur als ihr Eigentum auffassen. Sogar Nietzsche, der ihn nicht sehr mochte, klagte Deutschland an, daß es seinen „Helden und Dichter“ mit der Tyrannei seiner niederträchtigen „Herren“ und der Stumpfsinnigkeit seiner „Bürger“ zu Tode gequält habe. Шиллер и мы (Шиллер: Избранные драмы. М. — Л., 1930. Госиздат. S. noch: Собр. соч., ж. 6. 52. S.: Nietzsche: Werke. 1. Bd. 158.

Bei der Analyse des Empedokles von Hölderlin stellt er fest, daß Nietzsche die Begriffe „Frevel“ und „Sünde“ sehr genau unterscheidet. S.: Предисловие (к квиге ф. Гельдерлина „Смерть Эмпедокла. М. — Л., 1931. Academia). S. noch: Собр. соч. Т. 6. 162.

Er schreibt eine Einleitung zum Essayband „Der Kampf mit dem Dämon (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) von Stefan Zweig. S.: Цвейг, С.: Борьба с безумием. Л., 1932. Время. Предисловие. 7–28.

<sup>82</sup> Lunatscharski, Anatoli: Die Romantik. In: Das Erbe. 34. S.: Красная газета, 1928. № 261., 262. — Im Zusammenhang mit der Kritik Heines an den deutschen Romantikern zitiert er Nietzsche über Wagner. S.: Генрих Гейне, Рост, 1931. № 5. S. noch: Собр. соч. Т. 6. 132. „Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener verzweifelter *décadent*, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder...“ Werke. 2. Bd. 1054. — In seinem späteren Aufsatz über Wagners Laufbahn beruft sich Lunatscharski zu wiederholten Malen auf Nietzsches Meinungen über Wagner, analysiert seine frühe Begeisterung für ihn und seine Abkehr von ihm. S.: Der Weg Richard Wagners (1933). Zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages. In: Das Erbe. 45–56. — S.: Известия, 1933. № 43.

<sup>83</sup> Максим Горький (Предисловие к собранию сочинений, 1928). Собр. соч. Т. 2. 1964. 148–149.

<sup>84</sup> Максим Горький: Литературно-общественная характеристика (1930). Собр. соч. Т. 2. 82. — Форш, Ольга: Портреты Горького. S: Горький. Сб. статей. Под ред. И. Груздева. М. — Л., 1928. Гос. изд-во. 450.

<sup>85</sup> Nietzsches Worte s. in: Werke. 2. Bd. 356.

<sup>86</sup> Нехорошо. Авербах publizierte seinen Angriff im Namen der ВАПП in der Комсомольская Правда (Nr. 121/1928). Der Protest Lunatscharskis erschien zu seinen Lebzeiten nicht. Zum ersten Mal: Изв. ОЛЯ АН СССР, 1962. № 5. S. noch: Собр. соч. Т. 2. 378.

<sup>87</sup> Doktor Faust (1903–1928). In: Das Erbe. Essays. Reden. Notizen. Ausgewählt und aus dem Russischen übersetzt von Franz Leschnitzer. Dresden, 1965. Verlag der Kunst. Fundus-Bücher. 147–148., 161–163., 168. Erschien zum erstenmal 1903 in Nr. der Zeitschrift Убразование, in gekürzter Fassung. Umgearbeitet und ergänzt: 1928 im Moskau-Leningrader Staatsverlag als Einleitung zur russischen „Faust“ — Übersetzung von W. Brjussow. S.: Doktor Faust (1903–1928). In: Das Erbe. 147–148., 161–163., 168. — Ein Jahrzehnt lang (1906–1916) suchte Lunatscharski die Gestalt Fausts in dem Drama „Faust und die Stadt“ künstlerisch zu bewältigen. — Das Drama mit einer Studie von Ralf Schröder s.: Anatoli W. Lunatscharski: Faust und die Stadt. Leipzig. 1973. Reclam.



<sup>88</sup> Den Vortrag hielt er am 9. Februar 1929 an der nach Swerdlow benannten Kommunistischen Universität. S.: Лит. наследство. Т. 82. 323 – 324.

<sup>89</sup> Предисловие (К „Новеллам Мопассана“. М. – Л., 1927. Госиздат). S. noch: Собр. соч., 3. 5. 524.

<sup>90</sup> Социологические и патологические факторы в истории искусства. Вестник Коммунистической Академии, 1930. No 37 – 38. S. noch: Собр. соч. Т. 8. 113 – 115.

<sup>91</sup> Auf die Anregung Lunatscharskis plante der Verlag „Academia“ eine Reihe unter dem Titel „Мастера стиля“. Hier sollten Meister des dichterischen Stils wie Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Herédia und Rilke veröffentlicht werden. Als erster Band der nicht realisierten Serie hätte Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ erscheinen sollen. Lunatscharski äußert sich in einem Brief an den Verlag „Academia“ 1933 sehr positiv über einen Ausschnitt aus der neuen Übertragung von Я. Голоцковкер. Er kritisiert den Redakteur, der mit einem Rotstift an den Rand der Übersetzung Ausrufungszeichen gesetzt hat, und der in sprachlicher Hinsicht „einigermaßen beschränkt“ ist, die sprachlichen Neuerungen Nietzsches überhaupt nicht versteht. S.: Лит. наследство. Т. 82. 525.

<sup>92</sup> Brief an die Redaktion der Enzyklopädie im Jahre 1933. S.: a. a. O. 540.

<sup>93</sup> Lenin an Gorki. 25. II. 1908. In: Werke. Bd. 13. Berlin, 1963. Dietz. 454 – 461.

<sup>94</sup> „Als ich jung war“, schreibt er in einer späten Notiz, „habe ich die positivsten Seiten der Nietzsche'schen Philosophie mit dem Marxismus verbunden“. Deshalb kritisierte Plechanow ihn hart, indem er sagte, daß das zu nichts führt. „Jetzt sehe ich, daß man diese wirklich nicht vereinen kann“. ЦПА ИМЛ при ЦК КПСС – ф 142, опись 1, ед. хр. 438, Лист 19. S. in: Собр. соч. Т. 2. 584 – 585.

<sup>95</sup> Lukács Georg: Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik. Internationale Literatur, 1935. Nr. 8. 76 – 92.

<sup>96</sup> S. die Antwort Mehrings an K. Eisner. Anmerkung 9.

<sup>97</sup> Lukács: Der deutsche Faschismus und Nietzsche. Internationale Literatur, 1943. Nr. 12. 55 – 64. S. noch: Nietzsche és a fasizmus (Nietzsche und der Faschismus). Budapest, (1946), Hungária. 20 – 40.

<sup>98</sup> Nietzsche és a fasizmus. (Einleitung). 5 – 10.

<sup>99</sup> Die Gedanken seiner Studien über Nietzsche faßt er zusammen in: Die Zerstörung der Vernunft. Berlin, 1954. Aufbau; Von Nietzsche zu Hitler oder der Irrationalismus und die deutsche Politik. Frankfurt a. M. und Hamburg, 1966. Fischer Bücherei.

<sup>100</sup> Schlechta, Karl: Legende und Wirklichkeit. In: Der Fall Nietzsche. Aufsätze und Vorträge. München, 1958. Hanser. 85.

<sup>101</sup> Mann, Thomas: Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (1947). In: Gesammelte Werke. 10. Bd. Berlin, 1955. Aufbau. 663.

## INDEX

Antal Wéber: 25 Jahre ungarische Literaturwissenschaft	3
József Mezei: Roman eines Jahres	17
Sándor Koczkás: Poésie lyrique hongroise en 1969	51
Béla Lengyel: Marxistische Nietzsche-Kritik	79

76.1579. Állami Nyomda, Budapest

A kiadásért felelős: az Eötvös Loránd Tudományegyetem rektora. —  
 A kézirat nyomdába érkezett: 1975. december. — Megjelent: 1977. január —  
 Terjedelem: 9,75 A/5 ív. — Példányszám: 600. — Készült monószedéssel,  
 íves magasnyomással, az MSZ 5601–59 és az MSZ 5602–55 szabvány szerint.